



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Alice nella letteratura italiana
del Novecento

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ricciarda Ricorda

Prof. Rolando Damiani

Laureando

Beatrice Oddi

Matricola

829024

Anno Accademico

2013/2014

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
I DUE PAESI IN LEWIS CARROLL	8
I.1. Genesi dell'opera di Carroll	8
I.2. Letteratura d'infanzia o lettura per adulti?	11
I.3. <i>Alice nel paese delle Meraviglie</i>	12
I.4. <i>Al di là dello specchio (e quel che Alice vi trovò)</i>	14
CAPITOLO SECONDO	
GIOVANNI PASCOLI E LEWIS CARROLL	18
II.1. Pascoli o il fanciullino? Carroll o Dodgson?	18
II.2. Il nido, la tana del Coniglio Bianco e lo specchio: mondi a confronto	20
II.3. La sfiducia nel progresso e la missione nel paese delle Meraviglie	25
II.4. Pascoli e Carroll simbolisti	27
CAPITOLO TERZO	
ALICE NEL PAESE DELLE AVANGUARDIE	31
III.1. Panismo: d'Annunzio, Carroll e la fusione con la natura	31
III.2. Michelstaedter e Alice: la società come "rettorica organizzata a sistema"	34

III.3. Il futurismo e Carroll tra <i>nonsense</i> linguistico e <i>nonsense</i> logico	37
III.4. Le parodie letterarie e sociali di Folgore e Carroll	47
III.5. Palazzeschi: Perelà e Alice alla ricerca di un mondo puro e leggero	56

CAPITOLO QUARTO

LEWIS CARROLL TRA SURREALISMO E “REALISMO MAGICO” 65

IV.1. Relatività spazio-temporale nel paese delle Meraviglie e al di là dello specchio	65
IV.2. Alice nel paese della scienza: la fantasia intuitiva di Carroll	68
IV.3. Vitangelo Moscarda e Alice: la “crisi dell’io” in Pirandello e Carroll	73
IV.4. Un bambino, uno specchio e una scacchiera: gli elementi comuni in Bontempelli e Carroll	84
IV.5. Crisi linguistiche e metamorfosi animali nelle eterotopie di Landolfi e Carroll	99

CAPITOLO QUINTO

GADDA, CALVINO, CARROLL:

IL FUTURO DELLA LETTERATURA 108

V.1. Una storia senza conclusione: molteplicità della conoscenza in Gadda e Carroll	108
V.2. Calvino e Carroll: <i>Lezioni americane</i> per alleggerire la realtà	116
V.3. <i>Le città invisibili</i> e i paesi di Carroll: la tecnica combinatoria nei libri-rebus	119
V.4. Paesi fantastici tra desiderio e paura: considerazioni sulla città moderna	126

CONCLUSIONI 131

BIBLIOGRAFIA 135

INTRODUZIONE

La presente tesi affronta un percorso comparativo tra Lewis Carroll, autore della famosa opera intitolata *Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, e alcuni tra gli autori italiani del Novecento sulla base della condivisione di stili narrativi, tematiche e ideologie. Dal confronto con ogni scrittore preso in esame, in particolare attraverso l'analisi dei testi, emergono i motivi salienti che caratterizzano il viaggio di Alice e la sua attualità.

Numerosi traduttori italiani si sono cimentati nella sua trasposizione, da Emma Cagli, a Teodorico Pietrocola Rossetti, a Silvio Spaventa Filippi, e a partire da loro molti altri, concentrando l'attenzione sui frequenti riferimenti culturali inglesi; diversi autori, come Anna Rosa Scrittori o Giovanni Pizzati, hanno brillantemente discusso riguardo all'eredità lasciata da Carroll agli scrittori stranieri, ad esempio Joyce, Borges, Queneau, Nabokov, o a critici e pensatori quali Deleuze e Lacan.

Nell'ambito della letteratura italiana, però, non sono stati realizzati contributi altrettanto significativi riguardo alla trasmissione dell'insegnamento carrolliano. È possibile trovare qualche riferimento ad autori che hanno seguito le sue tracce, ma sono dislocate e occasionali all'interno di opere varie, e raramente vengono approfondite. Da qui nasce l'idea di riservare uno spazio esclusivo alla comparazione analitica tra Carroll e la letteratura italiana del Novecento.

La tesi è articolata in cinque capitoli: il primo fornisce la presentazione del contesto in cui nasce *Alice nel paese delle Meraviglie* e *Al di là dello specchio* e del modo in cui l'idea della composizione è sorta nella mente dell'autore, corredata da una breve spiegazione della tipologia narrativa cui appartiene e del contenuto, così da creare una cornice entro cui si sviluppa il seguito del lavoro.

Il primo autore che si incontra in questo viaggio letterario è Giovanni Pascoli. L'elemento inizialmente trattato che accomuna i due scrittori è la duplice personalità: Pascoli e il "fanciullino" da un lato, Charles Lutwidge Dodgson e Carroll dall'altro; a questo aspetto è collegata l'evasione dall'ordinario in mondi propri: il nido pascoliano, la buia e angusta tana del coniglio e il mondo dietro lo specchio. Sfiduciati nei confronti dei reali progressi della scienza e annichiti dallo sviluppo industriale, si assiste alla missione di Alice e del poeta stesso in nome di tutti gli uomini in paesi fantastici. La tecnica narrativa che li unisce e che conclude la prima tappa è il simbolismo.

Nel terzo capitolo si costeggiano le avanguardie novecentesche: dapprima si incontra Gabriele d'Annunzio, con cui Carroll condivide la tematica del panismo. Ci si imbatte, quindi, in Carlo Michelstaedter, la cui definizione della società come "rettorica organizzata a sistema", ovvero una società subdola che 'ammaestra' gli uomini fin da bambini secondo regole precise mercificando i valori autentici, incontra il pensiero carrolliano. In accordo con il futurismo, l'autore inglese libera le parole dalle gabbie dei significati e le lascia libere di assumerne qualunque altro, fino a raggiungere il *nonsense*, genere letterario sviluppato in particolare nella seconda metà del Novecento con autori quali Giorgio Caproni, Gianni Rodari, Eugenio Montale, Fosco Maraini e Antonio Porta. Raggiunge l'apice della sfrontatezza con Luciano Folgore e con le sue parodie della società dei generi letterari più diffusi a quel tempo. Il capitolo si chiude con il confronto tra *Alice nel paese*

delle Meraviglie e Al di là dello specchio e Il codice di Perelà di Aldo Palazzeschi riguardo al viaggio come ricerca di un mondo leggero e avulso dal peso opprimente della civiltà.

Nella penultima sezione si attraversa il surrealismo sino a giungere al “realismo magico”: si parte dalla soggettività spazio-temporale in Carroll posta a confronto con l'introduzione moderna di nuovi mezzi di trasporto e comunicazione che diffondono l'idea di velocità e simultaneità; quindi si assiste alla trasformazione della figura romanzesca da personaggio-uomo a personaggio-particella e ai parallelismi tra le scoperte scientifiche del Novecento e le intuizioni di Carroll. Si continua il viaggio per incontrare Pirandello e la crisi dell'identità, comune sia a Vitangelo Moscarda che ad Alice: a questo tema è collegato quello dello specchio come strumento di conoscenza della propria interiorità, cui sono connessi, a loro volta, i temi dei gemelli e del doppio. Successivamente si conosce un'opera dotata di trama analoga a quella ideata da Carroll, *La scacchiera davanti allo specchio* di Massimo Bontempelli. Il titolo introduce tematiche comuni ai due autori, ovvero il già citato specchio, e la scacchiera. Ultima tappa del quarto capitolo è presso Tommaso Landolfi e la sua opera *Parole in agitazione*: si discute riguardo alla crisi linguistica cui si unisce la metamorfosi animale.

L'ultimo incontro, nella quinta sezione, prevede una riflessione sull'importanza e il futuro della letteratura nell'epoca della tecnologia, che inizia con Carlo Emilio Gadda e il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: con Carroll condivide la volontà di non concludere la storia per dimostrare che la conoscenza non è universale ma molteplice; non essendo possibile giungere alla verità assoluta, non ha importanza quale sia la conclusione del romanzo. Viene attuato un parallelismo tra Carroll e la sezione intitolata *Leggerezza*, in *Lezioni americane* di Calvino, il cui fine è quello di ‘alleggerire’ la realtà

appesantita dalla modernità. Si conclude il viaggio letterario con l'assegnazione dell'etichetta "libro-rebus" all'opera di Carroll e a quella di Calvino intitolata *Le città invisibili*, seguita da alcune considerazioni sulla città moderna ottenute dalla comparazione con la città calviniana di Despina, dominata dalla paura e dal desiderio.

CAPITOLO PRIMO

I DUE PAESI IN LEWIS CARROLL

I.1. Genesi dell'opera di Carroll

Come ogni fase storica ha una sua letteratura che rispecchia la condizione dell'uomo dell'epoca, anche l'età vittoriana in Inghilterra ne ha una, ed è la letteratura realistica a carattere pedagogico e moralista; contemporaneamente, però, nasce il desiderio di rappresentare contenuti diversi da quelli reali, e proprio in questa direzione si muove, sotto lo pseudonimo di Lewis Carroll, Charles Lutwidge Dodgson, un timido e riservato reverendo e insegnante di matematica dall'impeccabile condotta, tipicamente vittoriana, con il suo *Alice in Wonderland* (*Alice nel paese delle Meraviglie*).

Questo accade in un momento di transizione per l'Inghilterra, cioè durante la seconda rivoluzione industriale che, oltre a diffondere l'idea di progresso e l'ideologia positivista, suscita nell'animo delle persone un senso di annichilimento e di profonda solitudine; ricchezza, potenza e sviluppo industriale nascondono in realtà gravi problemi quali criminalità, prostituzione e lavoro minorile che la società perbenista condanna e cerca di estirpare senza analizzarne le cause.

«In epoca di trionfante utilitarismo, quando all'arte si chiedeva di giustificare la propria esistenza contribuendo a elevare l'uomo, o perlomeno a insegnargli qualcosa, [...]

[*Alice in Wonderland*] è un libro di travolgente anarchia». ¹ La comunità borghese dell'epoca si presenta come un grosso edificio retto da una solida impalcatura, esteriormente dotata di senso, ma allo stesso tempo questa struttura apparentemente forte e ordinata si rivela molto fragile.

La civiltà di Carroll è labile e vuota quanto una sfera di cristallo, e per questo egli ha deciso di romperla, di scoprire cosa c'è dentro, smascherare il finto buon senso borghese. Al rispetto, alla serietà e alla fermezza contemplate dalla società, l'autore oppone un paese dove regnano il non rispetto, il gioco, l'instabilità, con il quale si aggiudica la qualifica di «apostolo del nichilismo e dell'esistenzialismo», ² un luogo che vuole distruggere la realtà, ridurla al nulla, e rispecchia perfettamente il senso di smarrimento che investe la letteratura degli ultimi cento anni, la perdita di fiducia verso la realtà, il bisogno di smontarla contrapponendole mondi irreali in cui rifugiarsi.

Il fantastico è una possibilità. Nel Novecento il meraviglioso non è più un'eccezionale stranezza in un mondo normale, ma è diventato la regola in un mondo dove tutti gli spazi sono labirinti di un incubo. ³

Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie è il titolo italianizzato dell'originale *Alice Adventures in Wonderland*, libro pubblicato da Lewis Carroll per la prima volta nel 1865. ⁴ La leggendaria credenza vuole che il racconto abbia avuto origine in un soleggiato

¹ MASOLINO D'AMICO, *Lewis Carroll attraverso lo specchio*, Pordenone, Studio Tesi, 1990², p. 129.

² GIOVANNI PIZZATI, *An endless procession of people in masquerade. Figure piane in Alice in wonderland*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 1993, p. 166.

³ Ivi, p. 4. Per approfondire si veda TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977 (Paris 1970), in cui viene analizzato il genere in questione, delineando al suo interno le numerose distinzioni, i temi principali e sottolineandone la funzione sociale e morale alla stregua della psicanalisi. Si consulti, inoltre, REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, nel quale l'autore definisce tale categoria nella letteratura concordando, per lo più, con Todorov nell'opporsi alle tendenze generalizzatrici e nel delimitare nettamente il fantastico all'interno di un'insieme di meccanismi formali atti a rappresentare il senso di angoscia e di alienazione dell'uomo ottocentesco, stato d'animo che dilagherà anche nel secolo successivo.

⁴ Il titolo originale e quello italianizzato vengono, in genere, abbreviati in *Alice in Wonderland* e *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

pomeriggio di venerdì 4 luglio 1862, quando due reverendi e insegnanti a Oxford, Charles Lutwidge Dodgson e Robinson Duckworth, portano le figlie del decano di Christ Church, Alice, Lorina e Edith Liddell, a fare una gita in barca sul Tamigi. Charles è solito intrattenerle con le sue storie improvvisate e questa volta ne racconta una talmente attraente che Alice gli chiede di scriverla. Dopo aver lavorato per circa tre mesi al progetto, nasce un manoscritto illustrato, *Alice's Adventures Underground (Le Avventure di Alice sottoterra)*, che viene donato alla bambina. Inizialmente è strutturato in quattro semplici capitoli, poi, quando Carroll decide di pubblicare la sua storia, viene arricchito con personaggi e situazioni assumendo la forma che si conosce oggi.

Sei anni dopo la prima pubblicazione, sfruttando la fama raggiunta, l'autore decide di far proseguire ad Alice la sua avventura, questa volta in un mondo al di là di uno specchio, intitolando il secondo libro *Through the Looking-Glass and what Alice found there (Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò)*. L'idea di presentare questo mondo si è manifestata nella mente di Carroll in seguito a un particolare episodio: innanzitutto si tenga presente la sua inclinazione a rovesciare la logica e il diletto nello scrivere alle sue piccole amiche alcune lettere con le parole invertite, così da essere leggibili soltanto davanti allo specchio. Un giorno, mentre si trova con le sue tenere compagne, chiede a una di loro di reggere un'arancia e la invita a osservare in quale mano si trova il frutto; poi posiziona la bambina davanti a uno specchio e le rivolge la stessa domanda: ora l'arancia è passata nell'altra mano perché davanti a una superficie riflettente tutto appare rovesciato: da qui nasce lo spunto per la prosecuzione di *Alice nel paese delle Meraviglie*.

Diversamente dal primo libro, *Attraverso lo specchio* è più malinconico e disincantato: infatti i toni con cui lo scrittore inizia e termina il suo racconto non sono più

quelli felici di «un aureo pomeriggio»⁵ d'estate, ma quelli di una triste giornata autunnale; essendo Alice in procinto di entrare nell'età matura, egli si sta preparando a dire addio a lei e alla sua innocenza di bambina: «Andava la barca sotto al cielo assolato, / Lenta indugiando con fare svagato / In una sera di luglio da tempo passato... [...] / Laggiú quel cielo assolato s'è impallidito / E morto è il ricordo, l'eco svanito: / autunno col gelo luglio ha colpito».⁶

I.2. Letteratura d'infanzia o lettura per adulti?

Non si tratta di una favola, ma nemmeno di una fiaba, di un romanzo o di un racconto epico-mitico: è un libro illustrato, nato da un contesto reale specifico, composto da elementi propri di ognuno di questi generi.

Chi sia il destinatario di una tale tipologia letteraria non è immediato da cogliere: nonostante sia considerato principalmente un libro per bambini, con l'arricchirsi degli studi critici inerenti si cambiò idea. Più che un libro destinato a una fruizione infantile, è il narratorio che leggendolo ritorna bambino: i più piccoli si lasciano affascinare dai suoni ma non sono in grado di darne una sistemazione logica; gli adulti, viceversa, si concentrano solo sul contenuto convenzionale del linguaggio e sul senso logico, avendo perso la capacità di lasciarsi cullare dalla poetica musicalità delle parole. Pertanto si può affermare, con le parole di Aldo Busi, che «Alice è un libro per adulti stufo di crescere per niente, è il loro hula-hoop che accerchia l'emozione dell'infanzia, la quale, come per quasi tutte le cose, la si possiede appieno quando è definitivamente perduta e diventa una vera esperienza quando si finisce per cominciare a immaginarsela».⁷

⁵ LEWIS CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, a cura di Stefano Bartezzaghi, Alessandro Ceni, Torino, Einaudi, 2003 (London 1865), p. 3.

⁶ Ivi, p. 234.

⁷ ALDO BUSI, *Introduzione*, in L. CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, a cura di Aldo Busi, Carmen

I.3. Alice nel paese delle Meraviglie

Il primo libro si compone di dodici capitoli, la cui denominazione può variare in base all'edizione.⁸

- Dentro la tana del Coniglio
- La pozza di lacrime
- Una Corsa del Comitato e una lunga appendice
- Il Coniglio inoltra un piccolo Mino
- Il Bruco consiglia
- Porco e Pepe
- Un Tè di Matti
- Il campo di croquet della Regina
- Storia della Finta Tartaruga
- La Quadriglia delle Aragoste
- Chi rubò le crostate?
- La Deposizione di Alice

Alice, una bambina di sette anni e mezzo, siede sulla riva del fiume in compagnia della sorella che legge un libro. All'improvviso vede un Coniglio Bianco⁹ col panciotto e l'orologio che corre a passo svelto e borbotta tra sé e sé su quanto sia in ritardo; così decide

Covito, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 5.

⁸ La denominazione dei capitoli segue l'edizione a cura di Alessandro Ceni e Stefano Bartezzaghi, Torino, Einaudi, 2003.

⁹ L'iniziativa di inserire tra i personaggi principali un coniglio è balenata nella mente di Carroll poiché il padre di Alice era solito usare la sera un'angusta scala a chiocciola per uscire dalla sala da pranzo e la piccola porticina alla quale accedeva ha instillato l'idea nell'autore della tana di un coniglio.

di inseguirlo nella sua tana e precipita lentamente lungo un infinito tunnel sotterraneo, dove incontra un mondo paradossale fatto di nonsensi, privato delle comuni regole che governano il mondo. Spinta dalla curiosità, tipica dell'essere bambina, mangia pietanze e beve sostanze che appaiono dal nulla e che le fanno cambiare continuamente dimensione. Nel suo viaggio non è mai sola e incontra di volta in volta dei personaggi molto bizzarri: mentre sguazza nel mare di lacrime da lei stessa versate, trova un Topo in compagnia di altri animali, Dodo, Anitra e Aquilotto,¹⁰ che la conducono su dal fiume. Il Topo inizia a raccontare una noiosa storiella e successivamente tutti incominciano a giocare correndo confusamente in cerchio senza alcun criterio. Alice si allontana e si imbatte nuovamente nel Coniglio Bianco che la scambia per la sua governante Marianna. Prosegue il suo cammino e incontra un Bruco intento a fumare Narghilè;¹¹ gli racconta ciò che le sta accadendo ma egli sembra considerarlo normale e consueto, tanto che incomincia a capire di essersi smarrita in un mondo straniante e privo di certezze. Poi raggiunge quindi la casa della Duchessa:¹² questa sta cullando nervosamente un bambino piuttosto brutto che piange e starnutisce di continuo per il troppo pepe nell'aria, la cuoca urla lanciando stoviglie in aria e sulla mensola poltrisce un insolito gatto che sogghigna, il Gatto del Cheshire¹³ che scompare e riappare a suo piacimento. Dopo aver fornito consigli inutili ad Alice sulla strada da imboccare, scompare e la bambina sceglie un percorso che la porta a prendere un

¹⁰ L'incontro di Alice con questi personaggi ricorda la gita in barca sul Tamigi da cui ha origine la storia, poiché ognuno di loro è *l'alter ego* rispettivamente di Carroll, del reverendo Duckworth e di una delle sorelline di Alice, Edith Liddell, per la somiglianza del nome con suddetti animali.

¹¹ Riconosciuto comunemente come rappresentante della *drug culture*: in esso vi si può riconoscere un riferimento ad Arthur Rimbaud in quella che è stata definita dalla critica *Lettera del Veggente*: «Il Poeta si fa *veggente* mediante un lungo, immenso e ragionato *sregolamento* di tutti i *sensi*». Su queste parole sono state avanzate diverse ipotesi, tra cui quella di un'autobiografia caratterizzata da un percorso distruttivo terminato a Londra con la sperimentazione di droghe assieme a Paul Verlaine. Vedi ARTHUR RIMBAUD, *Rimbaud à Paul Demeny*, in *Opere complete*, a cura di Antoine Adam, Mario Richter, Orne-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992 (Paris 1972), pp. 136-137.

¹² Personaggio ora loquace ora scontroso, in base al luogo in cui si trova: indice, pertanto, di come una persona venga influenzata dallo spazio che la circonda.

¹³ Personaggio astuto e concreto, anche se non fisicamente, dal momento che appare e scompare di continuo. Sembra essere l'unico abitante del paese in grado di confortare Alice; è *super partes*, anche se dimostra una lieve avversione nei confronti della Regina di Cuori.

assurdo tè con la Lepre Marzola e il Cappellaio Matto. Infastidita dalla loro impertinenza e maleducazione se ne va raggiungendo il giardino della Regina di Cuori dove incontra un mazzo di carte da ramino con sembianze di soldati. La Regina è molto aggressiva, pretende che tutti seguano i suoi capricciosi ordini, pena la decapitazione; invita Alice a giocare a croquet ma è un'attività confusa e senza regole, impossibile da imparare. Conosce un Grifone che a sua volta la conduce dalla Tartaruga d'Egitto la quale, triste e ingobbita, incomincia a raccontare di quando studiava in fondo al mare e le mostra la quadriglia di aragoste, un ballo assieme al Grifone. Nel bel mezzo delle dimostrazioni Alice rammenta l'inizio del processo al fante di cuori che era stato accusato di aver rubato le crostate. Il processo si rivela un assurdo avvenimento; i giurati compiono azioni paradossali, i testimoni sono matti e si disquisisce su argomenti totalmente irrilevanti. Ma Alice non si stupisce, si è abituata a quelle regole così diverse dalle sue; anzi, ora più che mai si sente in dovere e in diritto di esprimere a voce alta il suo disappunto per tutto quello che la circonda. L'ultimo testimone chiamato a parlare è proprio lei e, nel bel mezzo del suo discorso ribelle, riconquista le sue dimensioni normali, il soffitto fatto di carte le crolla addosso creando un vortice che la invade, si dimena e si sbraccia per allontanarlo da sé, all'improvviso apre gli occhi e si ritrova sulla riva del fiume con la testa appoggiata al grembo della sorella che le sta scoprendo la faccia dalle foglie cadute dagli alberi. Era tutto un sogno che Alice racconta alla sorella.

I.4. *Al di là dello Specchio (e quel che Alice vi trovò)*

Il secondo libro si compone anch'esso, come il primo, di dodici capitoli.¹⁴

¹⁴ L'edizione di riferimento per la denominazione dei capitoli è, come per il primo libro, quella a cura di Alessandro Ceni e Stefano Bartezzaghi, Torino, Einaudi, 2003.

- La Casa dello Specchio
- Il giardino dei fiori viventi
- Gli insetti dello Specchio
- Dammelo e Dimmelo
- Lana e acqua
- Tappo Tombo
- Il Leone e l'Unicorno
- «È una mia invenzione»
- Regina Alice
- Scrollata
- Risveglio
- Chi l'ha sognato?

A differenza del primo mondo in cui non ci sono regole, nella seconda realtà vigono norme cui Alice non è abituata e non c'è possibilità di scelta. Lo scenario non è più quello estivo, in cui Alice si trovava immersa tra i fiori e cullata da una fresca brezza estiva, ma quello freddo d'autunno: mentre gioca dentro casa con la sua gattina di nome Kitty, incomincia a fantasticare su un mondo dietro allo specchio e si chiede cosa ci sia al di là; notando sulla superficie riflettente una foschia, vi si avvicina e, con grande stupore, entra dentro. Da questa parte pare che gli oggetti prendano vita: i quadri sembrano vivi, l'orologio da tavolo assomiglia a un signore anziano sogghignante, gli scacchi sono pedine dotate di vita; anche nel giardino in cui incappa, incontra fiori parlanti. Conosce la Regina Rossa che la informa del fatto che il mondo in cui si trovano, costituito per lo più da sconfinati boschi, è un'enorme scacchiera e tutti i personaggi lì presenti sono pedine in

gioco, compresa lei stessa. Anche nel secondo viaggio Alice deve affrontare situazioni assurde ed estranee alle norme comuni: oltre a fiori e oggetti parlanti, scopre treni che sorvolano i ruscelli e impara che, per raggiungere un luogo deve andare in direzione opposta, la memoria degli abitanti funziona al contrario (per esempio, la Regina Bianca ricorda eventi accaduti la settimana dopo quella successiva; in un certo senso prevede il futuro), lo spazio e il tempo sono mobili e in continua trasformazione.

Giunge nel Bosco «dove le cose non hanno nome»¹⁵ e nel quale incontra un Cerbiatto con cui instaura istantaneamente un rapporto di amicizia, come fossero due animali della stessa specie; nel frattempo lei dimentica il suo nome, ma non appena escono dal bosco, entrambi riacquistano coscienza della propria identità, ed egli, spaventato dalla scoperta che Alice è un essere umano, fugge via. La tappa seguente del suo percorso è quella presso la casa nel bosco di Dammelo e Dimmelo, due buffi gemelli tondi e paffuti con i quali canta e danza a suon di musica prodotta dallo sfregare dei rami di un albero. Tutti i personaggi di cui fa la conoscenza le recitano una poesia o una canzone in modo insistente, senza mai rispondere alla sua domanda su quale direzione imboccare per uscire dal bosco. Conosce la Regina Bianca che si trasforma in una pecora, Tappo Tombo, ovvero un uovo che si tramuta in uomo, e il Re Bianco. Partecipa a un duello per la corona tra il Leone e l'Unicorno e a una lotta tra il Cavaliere Bianco e il Cavaliere Rosso per possederla; il Cavaliere Bianco vince e lei è salva. L'obiettivo di Alice è concludere con successo la partita di scacchi alla quale sta partecipando in qualità di pedina e diventare Regina; una volta scortata dal fante sull'Ottavo Scacco, il desiderio si avvera. Partecipa ad un banchetto in suo onore nel quale sono presenti anche la Regina Rossa e la Regina Bianca; a un certo punto l'avventura di Alice assume una piega piuttosto movimentata: le

¹⁵ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 157.

pietanze prendono vita, si agitano, le bottiglie si muniscono di ali e volano freneticamente all'interno della stanza. La bambina considera motivo di tutto questo trambusto la Regina Rossa; perciò, mentre quest'ultima si era fatta piccola come una bambola, Alice la afferra e incomincia a scrollarla con tutta la sua forza, finché diventa sempre più minuta e soffice: apre gli occhi e tra le mani non ha la Regina Rossa, ma Kitty, la sua gatta. È Alice che ha sognato oppure si tratta del sogno del Re Rosso, di cui facevano parte Alice e la sua visione onirica?

CAPITOLO SECONDO

GIOVANNI PASCOLI E LEWIS CARROLL

II.1. Pascoli o il fanciullino? Carroll o Dodgson?

Nel corso dell'Ottocento la cultura europea si interessa sempre più al mondo dell'infanzia, prima dal punto di vista pedagogico generico, poi in senso più strettamente psicologico. Seguendo l'insegnamento di Rousseau, i Romantici accostano l'età puerile a uno stadio primordiale dello sviluppo umano, una sorta di età aurea dove tutto è incontaminato e non ancora violato dall'avvento della civiltà. Negli anni Ottanta la realtà infantile viene analizzata in modo più concreto e scientifico e in meno di un secolo la cultura letteraria per bambini produce una lauta quantità di libri che costituisce una vera e propria letteratura di consumo fino alla fine del secolo. Tra i nomi di grandi scrittori impegnati in tale ambito, dai Fratelli Grimm a Salgari, a Collodi, spicca quello di Carroll.

La medesima filosofia dei Romantici appartiene a quest'ultimo autore: egli ritiene che la bellezza abbia un'importanza sacra, e con tale termine intende uno stato di grazia e di perfezione morale e fisica che scopre nel teatro, nella poesia, nella fotografia e nella figura umana; pertanto sostiene che suddetta condizione sia l'equivalente dell'innocenza che l'uomo ha perduto con lo sviluppo della civiltà e che possedeva anticamente nell'idilliaco e spensierato Eden.

Di questo contesto culturale europeo, già maturo e caratterizzato da un gusto e un interesse già formati e diffusi, approfitta, a cavallo tra Ottocento e Novecento, Giovanni Pascoli per introdurre in Italia un tipo di poesia che mancava dall'epoca di Giacomo Leopardi: si tratta di un genere creato per offrire al lettore un mondo diverso rispetto alla realtà in cui vive.

Pascoli vive un'infanzia dapprima felice, poi sconvolta da tragici eventi, primo tra i quali la misteriosa morte del padre per assassinio.

In lui sembrano convivere due personalità contemporaneamente: quella legata al proprio dovere di docente universitario e di uomo acculturato e raffinato da una parte,¹⁶ e quella di fanciullo dall'altra. La prima è una figura che è venuta a conoscenza del male del mondo corrotto e di cosa comporti il termine civilizzazione con la sua ansia di denaro e di ascesa sociale, mentre la seconda è una persona intrisa di innocenza, che scruta la realtà con occhi nuovi e scevri da ogni forma di opportunismo, come i bambini.

Il medesimo giudizio di doppia personalità può essere avanzato nei confronti di Carroll: vive in un'Inghilterra governata da una Regina, Vittoria, che impone regole rigide a tal punto da essere perfino difficile osservarle sul serio, e per questo motivo ci si trova a dover fare i conti con persone che, nonostante la facciata conformista, nascondono inconfessabili segreti, assumendo automaticamente un duplice volto. L'autore di *Alice nel paese delle Meraviglie* è un monotono reverendo e professore di matematica a Oxford, ma, nonostante il successo ottenuto nel lavoro, non si sente a proprio agio nel mondo in cui si trova e balbetta come se provasse insicurezza nel comunicare con i fedeli e con gli studenti; questa personalità è quella di Dodgson. L'unica circostanza in cui lo si trova felice e con la voce fluida e gioiosa è quando si rivolge ai bambini, e assume la personalità

¹⁶ Dapprima insegna grammatica greca e latina in alcuni licei d'Italia (Matera, Massa, Livorno), poi all'Università di Bologna; qui, nel 1905, gli viene assegnata la cattedra di Letteratura italiana.

giocosa di Carroll. Inoltre, nell'epoca in cui vive, l'importante è crescere i figli secondo regole precise, senza considerare i loro bisogni di bambini: lui si dedica proprio a questo, all'aspetto sottovalutato da tutti, allestendo una stanza con bambole, giocattoli costruiti da lui stesso, indovinelli, rebus, lettere scritte al contrario, tutti espedienti per divertire e intrattenere i suoi giovani amici.

II.2. Il nido, la tana del Coniglio Bianco e lo specchio: mondi a confronto

L'organizzazione sociale, con l'avvento della civiltà, ha smarrito i valori puri dell'animo umano lasciando spazio principalmente alla superficialità e all'apparenza; l'utilitarismo impone un'educazione rigida che reprime la creatività e l'immaginazione.

Pascoli e Carroll, insofferenti ed estranei nei confronti del mondo cui appartengono, reagiscono a tale situazione in due modi: il primo consiste nell'attribuire alla propria scrittura un ruolo sociale; il secondo verte nella costruzione di un mondo proprio in cui evadere, frutto della fantasia, dove poter tornare fanciulli.

Pascoli esprime l'utilità sociale della sua poetica nel componimento intitolato *La Poesia*, all'interno della raccolta *Canti di Castelvecchio* (1903):

Io sono la lampada ch'arda
soave! [...]
lontano risplende l'ardore
mio casto all'errante che trita
notturno, piangendo nel cuore,
la pallida via della vita:
s'arresta; ma vede il mio raggio,
che gli arde nell'anima blando:
riprende l'oscuro viaggio

cantando.¹⁷

La medesima finalità la esprime nella prosa intitolata *Il fanciullino*, pubblicata nella rivista fiorentina «Il Marzocco» (1897):

E mi viene in mente che [...] ci sia sotto il tuo dire una verità più riposta e meno comune, a cui però la coscienza di tutti risponda con subito assenso. Quale? Questa: che la poesia, in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, ha una suprema utilità morale e sociale. [...] Chi ben consideri, comprende che è il sentimento poetico il quale fa pago il pastore della sua capanna, il borghesuccio del suo appartamento ammobiliato sia pur senza buon gusto ma con molta pazienza e diligenza.¹⁸

Anche Carroll assegna alla scrittura una missione moralmente e socialmente utile, e lo si evince dalla poesia introduttiva al secondo libro, *Al di là dello specchio*:

Bimba serena e dall'immacolata fronte
che vai fantasticando stupori e meraviglia!
Sebbene il tempo fugga, ed io a te di fronte
sia nella vita ormai distante miglia e miglia,
saluterai di certo col dolce tuo sorriso
d'una fiaba il don d'amore intriso. [...]

Mi basta sol che adesso non manchi d'ascoltare
della mia fiaba il corso nel suo andare.

Fiaba [...] i cui echi vivon tuttor nella memoria
sebben gli anni invidiosi dicano «dimentica la storia».

Vieni, e ascolta, prima che la tempesta
della temuta voce carca di nuove amare

¹⁷ GIOVANNI PASCOLI, *La Poesia*, in *Poesie I*, a cura di Augusto Vicinelli, Antonio Baldini, Milano, Mondadori, 1939, pp. 503-506.

¹⁸ IDEM, *Il fanciullino*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1982 (Firenze 1897), pp. 40-41.

intimi a una fanciulla mesta
allo sgradito letto subito d'andare!
Noi, cara, null'altro siam che bimbi già invecchiati
che prima vanno a letto meno sono irritati.

Fuori, il gelo, il turbine di neve accecante,
la capricciosa follia del vorticar del vento...
Dentro, del focolar la vampa rosseggiante
e dell'infanzia il nido caldo e contento.
Dalle magiche parole sei come catturata:
più non t'accorgi della tempesta scatenata.¹⁹

Egli decide di presentare una storia fantastica, distaccandosi completamente dalla corrente realistica affermatasi in Inghilterra nel XIX secolo, che, paradossalmente, fa emergere in modo ancora più chiaro i profondi problemi della realtà.²⁰ *Alice nel paese delle Meraviglie*, dunque, è uno strumento, moralmente efficace a tutti i membri della società che vi si imbattano, per fare propria l'esperienza della giovane eroina e rintracciarvi il medesimo senso di smarrimento nel mondo moderno.

Per quanto riguarda la seconda modalità, Pascoli attua la cosiddetta "regressione pascoliana", ovvero il processo secondo cui la personalità seria e composta si tramuta in quella incantata del fanciullo: egli si costruisce un nido in cui rifugiarsi, una culla che lo contenga e lo isoli dalla realtà e dai mali a essa associati; è un mondo dove ciò che solitamente passa inosservato risulta meraviglioso, e fiori e uccelli si trasformano diventando esseri umani dotati di voce, come si nota nella poesia *Romagna* all'interno della raccolta intitolata *Myricae* (1891):

Da' borghi sparsi le campane in tanto

¹⁹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 127.

²⁰ Il massimo esponente della corrente realistica è rappresentato da Charles Dickens (1812-1870).

si rincorron coi lor gridi argentini:
chiamano al rezzo, alla quiete, al santo
desco fiorito d'occhi di bambini.

Già m'accoglieva in quelle ore bruciate
sotto ombrello di trine una mimosa, [...]

e s'abbracciava per lo sgretolato
muro un folto rosaio a un gelsomino;
guardava il tutto un pioppo alto e slanciato,
chiassoso a giorni come un birichino».²¹

Uno dei motivi scatenanti di questo processo regressivo è indubbiamente la tragedia familiare: prima il decesso del padre, l'anno successivo quello della madre e della sorella; poco dopo quello di due dei fratelli, tutti fattori che lo inducono a diventare il capofamiglia e a badare alle sorelle superstiti, ma al contempo lo alienano moralmente dal mondo.

Gli spazi che si crea Carroll, invece, si trovano l'uno all'interno della buia e angusta tana di un coniglio, l'altro al di là di uno specchio; sono composti anch'essi da una natura parlante e da luoghi caratterizzati da piccoli elementi che nella vita di tutti i giorni passano inosservati:

Allorché improvvisamente un Coniglio Bianco con gli occhi rosa le passò di corsa a fianco. Non c'era nulla di *tanto* notevole in ciò; né parve ad Alice *tanto* fuori dall'ordinario udire il Coniglio che diceva tra sé: «Povero me! Povero me! Arriverò troppo tardi!»²²

– Noi *possiamo* parlare, – disse il Giglio-tigrato, – quando c'è qualcuno col quale valga la pena parlare.²³

²¹ G. PASCOLI, *Romagna*, in *Poesie I*, cit., pp. 25-27.

²² L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 5.

²³ Ivi, p. 141.

Inoltre sono universi in cui si «impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare»:²⁴ Alice si trasforma fisicamente, crescendo e decrescendo in statura, mentre il fanciullino muta dimensioni dal punto di vista morale, assumendo, cioè, una visione ora infantile, ora adulta.

Tutte e tre le realtà condividono un'ambigua immagine della natura: da un lato è positiva e armoniosa, dall'altro minacciosa. In Pascoli, tale duplice facciata si nota, in particolare, in *Novembre*, poesia contenuta in *Myricae*:

Gemmea l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore...

Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante
sembra il terreno.

Silenzio, intorno: solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. È l'estate,
fredda, dei morti.²⁵

Questa doppia rappresentazione della natura è indice dell'illusorietà delle apparenze; dietro a un limpido paesaggio apparentemente estivo, si cela un'atmosfera di desolazione, mistero e angoscia. La medesima sensazione la percepisce Alice quando incappa nel giardino dei fiori viventi:

²⁴ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, cit., p. 32.

²⁵ IDEM, *Novembre*, in *Poesie I*, cit., p. 129.

– Non è nostra consuetudine attaccare discorso, sai, – disse la Rosa, – e sono rimasta proprio meravigliata quando hai parlato! Mi sono detta: «La faccia dimostra una *certa* capacità, sebbene non sia delle più sveglie!». Nondimeno, il colore è appropriato, e questo non è poco. [...] Ad Alice non piaceva venir criticata [...]. E a questo punto cominciarono a urlare tutte insieme [le Margherite], finché l'aria sembrò colmarsi di tante vocette strillanti. – È *mia* opinione che tu non pensi *affatto*, – disse la Rosa in tono piuttosto severo. – Mai visto qualcuno con un'aria più stupida, – disse una Violetta.²⁶

Convinta di incontrare fiori graziosi e accoglienti, come suggerisce il loro aspetto, colorato, elegante e amabile, Alice si trova di fronte a un giardino popolato da piante aggressive e dai toni ostili; viene, così, ingannata dalle apparenze.

Il nido, la tana e lo specchio sono luoghi piccoli, chiusi, atti a contenere e proteggere l'uno l'animo del fanciullino di Pascoli, gli altri Alice; sembrano spazi piccoli e vuoti, ma l'ingresso in essi rivela mondi da esplorare.

L'uomo, colloquiando con gli alberi, i fiori e le acque, spera gli rivelino il modo per farlo tornare a uno stadio di purezza antecedente alla civilizzazione; egli può raggiungere tale verità solo in un ambiente silvestre o agreste, come, per l'appunto, quello del nido, al di là della tana e dietro lo specchio, perché le voci che lui ode non sono umane e quindi può interpretarle a suo piacimento, parlano attraverso di lui e si fanno portatrici della sua emotività. Inoltre la realtà campestre è semplice, umile, naturale, spontanea, diversamente dal mondo moderno, feroce e rumoroso.

II.3. La sfiducia nel progresso e la missione nel paese delle Meraviglie

Comune a entrambi gli scrittori è la sfiducia nel progresso: Pascoli ne dimostra l'infondatezza sostenendo che non fornisca alcuna sicurezza all'uomo, non implichi

²⁶ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 141-143.

soluzioni ai suoi problemi e non sia in grado di attuare alcuna reale evoluzione; di conseguenza, tutta l'umanità si trova immersa in una nebbia di mistero, per cui non si riesce a trovare una risposta precisa al problema della corruzione del mondo e ai mali a esso associati (come, per esempio, dolore e morte).

Lo stesso principio vale per Carroll: egli desidera smascherare il carattere fittizio della società e la precarietà delle fondamenta su cui è arroccata, poiché il progresso conseguente alla seconda rivoluzione industriale, in verità, nasconde consistenti problemi quali sfruttamento del lavoro minorile, prostituzione, criminalità, che la società perbenista cerca di eliminare senza comprenderne le ragioni profonde; egli dimostra che il mondo è avvolto, come dice Pascoli, da mistero, inconcretezza, e non ci sono soluzioni a queste problematiche.

L'abilità dei due scrittori consiste nell'essere riusciti a interpretare il senso di smarrimento collettivo che si cela dietro l'entusiasmo per il progresso.

Carroll adempie a questo compito mandando in missione Alice, in nome di tutti gli uomini, in un mondo fantastico in cui orientarsi: «Ognuno di noi deve tornare molto di frequente a questa preistoria di sé e far ricorso alle risorse che sola ci può offrire, perché [...] il mondo è pieno di Meraviglie».²⁷

Pertanto sembra che tale libro non sia rivolto prettamente a un pubblico di bambini dal punto di vista anagrafico, ma piuttosto a uno strato infantile presente nei meandri della propria coscienza, come annuncia Pascoli quando, ne *Il Fanciullino*, espone la sua poetica:

È dentro di noi un fanciullino [...] Egli è quello che piange e ride senza perché,
di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione. [...] Egli è quello che nella
gioia pazza pronunzia, senza pensarci, la parola grave che ci frena. Egli rende

²⁷ STEFANO BARTEZZAGHI, *Il patto con l'unicorno*, in L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. XXVI.

tollerabile la [...] sventura [...]. Senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, perché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. [...] Tu dici sempre quello che vedi come lo vedi. [Gli oratori] lo fanno a malizia! Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia.²⁸

Il poeta si identifica nella figura del fanciullino, appunto, cioè nell'animo infantile presente in ogni uomo, il quale, con l'età adulta e con l'avvento della razionalità, viene solitamente represso. Pascoli e Carroll, attraverso la scrittura, rilasciano dal baule impolverato questo spirito rinchiuso, dando libera espressione all'attività fantastica; questo espediente funge da strumento consolatorio per il poeta, placa le tensioni sociali e permette la sua reintegrazione nella società tramite l'armonia tra gli uomini.

Entrambi gli scrittori, dunque, mandano in missione Alice e il fanciullino in un mondo ricco di meraviglie, e i loro occhi diventano quelli di ogni lettore.

II.4. Pascoli e Carroll simbolisti

La strada per rivelare la verità nascosta, conosciuta esclusivamente dal poeta stesso, e utile a raggiungere nuovamente l'innocenza perduta, è quella del simbolismo, utilizzato da ambedue gli autori.

Essi non sono interessati alla poesia come realtà storica e sostengono che le parole non rispecchino gli elementi che descrivono; la realtà è concepita concretamente dal popolo, ma in verità si tratta di un mero simbolo, e il ruolo della poesia è quello di intuirne il significato oscuro e vacillante. Tutto attorno alla realtà si tramuta in un'ombra, come in un sogno, e lo spirito si colma di angoscia e desiderio inappagato: questi sentimenti conferiscono la magia a quel mondo incantato delle illusorie parvenze che si crea, si

²⁸ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, cit., pp. 25-35.

dissolve e muta in un movimento continuo. Questo universo, allo stesso tempo adulatorio e ingannevole, affascinante e triste, è una creazione della sensibilità del poeta, la quale ne è volontariamente prigioniera. «La poesia sgorga [...] da un sommovimento dello spirito che sembra rivelare cose ignote, non che agli altri, a noi stessi; è una creazione, che per dirla nostra, dobbiamo creder fatta come in sogno».²⁹

È un luogo ricco di labirinti in cui ci si smarrisce e si ascoltano le voci che l'anima e le cose si scambiano, dove non vigono le regole comuni del mondo: tale magica esistenza cela la grettezza della civiltà cui si appartiene, meccanica e materialista, popolata da uomini meschini, che preferisce l'utilità all'importanza dello spirito.

Per quanto riguarda Pascoli, si parla di "impressionismo pascoliano", ovvero uno stile caratterizzato dall'elemento pre-grammaticale, che non segue i dettami convenzionali della lingua.

In Pascoli e in Carroll le parole abbandonano il significato letterale e ne assumono uno connotativo: la tana nella quale compie il suo ingresso Alice, per esempio, è simbolo di protezione e di desiderio di evadere dalla propria realtà per rifugiarsi in un mondo proprio, così come il nido pascoliano; sono luoghi fuori dal tempo e dallo spazio, ideali per essere preda dell'estasi; gli uccelli simboleggiano la serenità e l'assenza di ogni forma di violenza; i fiori che incontra Pascoli e di cui Alice fa la conoscenza, i quali non sempre sono accoglienti nei suoi confronti, sono indice di solitudine e incomunicabilità; la giovane eroina, infatti, non è in grado di comunicare con alcun abitante del paese e, parallelamente, Pascoli incarna la figura dell'inetto incapace di interagire con l'esterno.

Dal punto di vista del lessico simbolico, Pascoli e Carroll condividono l'utilizzo di figure retoriche quali onomatopee e allitterazioni, utili a valorizzare il particolare e a

²⁹ IDEM, *Patria e umanità*, Bologna, Zanichelli, 1913, p. 175.

trasmettere un sentimento suggestivo-evocativo; contribuiscono ad avvalorare l'idea di un mondo misterioso, non realistico, fuori dalla logica comune, chiuso e riservato: le parole riproducono suoni che si trovano sospesi in una dimensione senza spazio e senza tempo e rendono il significato «linguisticamente con esattezza mimetica».³⁰

In Carroll:

– Sento i suoi passi, *tump tump*, sulla ghiaia del vialetto!³¹

Le scivolò un piede e in un attimo... *splash!*³²

– C'è l'albero nel mezzo, – disse la Rosa. – A che servirebbe se no? – Ma che può fare in caso di pericolo? – chiese Alice. – Dice: «Rram-rram!», – gridò una Margherita. – È per questo che le sue fronde son dette rami!³³

In Pascoli, dalla poesia intitolata *La mia sera*, inclusa nei *Canti di Castelvecchio*:

Nei campi c'è un breve *gre gre* di ranelle.³⁴

*Don...Don...E mi dicono, Dormi!*³⁵

Comune è l'uso dell'allitterazione, che concorre, assieme all'onomatopea, alla resa del testo sul piano evocativo.

Nella medesima poesia si legge:

³⁰ ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, LIDIA MARCHIANI, FRANCO MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 3, I, *Dal liberalismo all'imperialismo: Naturalismo e Simbolismo (1860-1903)*, Palermo, Palumbo editore, 2001, p. 436.

³¹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 144.

³² Ivi, p. 16.

³³ Ivi, p. 142.

³⁴ G. PASCOLI, *La mia sera*, in *Poesie I*, cit., pp. 620-621.

³⁵ *Ibidem*.

Le tremule foglie dei pioppi
Trascorre una gioia leggiera.³⁶

L'allitterazione di "t" e di "r" crea una sensazione di musicale e armoniosa vibrazione durante la sera che ha seguito la tempesta del giorno.

In Carroll:

Cos'è una corsa del Comitato?³⁷

La ripetizione a breve distanza di "co" sottolinea l'idea di confusione, di una situazione ingarbugliata e poco chiara, com'è, per l'appunto, quella in cui si trova Alice, che si chiede cosa sia questa corsa che le viene proposto di fare.

Zif-zaf! Un, due! Zif-zaf! Un, due! Con la fedefida lama di taglio, di punta, di rasa! [...] mozzatagli la testa galutronfiò a casa.³⁸

In questo caso è evidente l'allitterazione di "f" e di "z" che contribuiscono a rendere il sibilante e tagliente rumore di lame di spade atte a uccidere.

Lo stile di questi due autori è caratterizzato dall'elemento irrazionale, concepito come un nuovo metodo di osservazione, che si riscontra anche nel linguaggio, composto da toni favolistici e tendenti al meraviglioso.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 24.

³⁸ *Ivi*, p. 138.

CAPITOLO TERZO

ALICE NEL PAESE DELLE AVANGUARDIE

III.1. Panismo: d'Annunzio, Carroll e la fusione con la natura

Pascoli è considerato «l'ultimo dei classici e il primo dei moderni»;³⁹ in lui si compenetrano tradizione e innovazione, classicismo e decadentismo.

In Carroll sono presenti elementi tipici di quest'ultima corrente artistica ma anche componenti di alcune avanguardie novecentesche, pertanto possiamo ritenere il suo racconto una commistione di tendenze letterarie.

Le avanguardie mirano a sperimentare concezioni poetiche e modalità espressive differenti da quelle tradizionali e nascono come reazione provocatoria nei confronti della società e della letteratura borghesi, contrasto già verificatosi alla fine dell'Ottocento.

Con il movimento decadente, sviluppatosi in Italia all'inizio del Novecento, lo scrittore di Oxford condivide numerosi elementi: il crollo dei valori della civiltà, causato dalla seconda rivoluzione industriale (tra fine Ottocento e inizio Novecento) e dall'affermazione sempre più forte di imperialismi, che conduce l'uomo verso lo smarrimento della propria coscienza; l'opposizione alla rigidità del positivismo

³⁹ R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 3, I, *Dal liberalismo all'imperialismo: Naturalismo e Simbolismo (1860-1903)*, cit., p. 433.

scientifico; la figura dell'intellettuale che, chiudendosi in sé stesso, viaggia con la mente in mondi nascosti dietro la realtà, facendosi portavoce del disagio collettivo; una sensibilità tale da potergli permettere di vedere universi invisibili e segreti, che trasmette attraverso l'uso della parola evocativa, non descrittiva; il suggerimento di sensazioni suggestive attraverso l'utilizzo di parole cariche di significato e di simbologie.

Analogamente al più affermato rappresentante del Decadentismo, Gabriele d'Annunzio, Carroll possiede un'importante prospettiva propria del simbolismo decadente, ovvero quella del panismo: con tale terminologia si intende la volontà dell'uomo di identificarsi con la natura. Uno dei testi emblematici di d'Annunzio in merito a tale tematica è *La pioggia nel pineto*, contenuto all'interno dell'*Alcyone* (1903):

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse. [...]
Piove su i nostri volti
silvani,
[...] Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitio che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
Ascolta. Risponde
al pianto il canto

delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
né il cielo cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancóra, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siam nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.⁴⁰

Sono evidenti i segni di identificazione tra uomo e natura: d'Annunzio allude a «parole più nuove» contrapposte a «parole umane», vale a dire la voce delle gocce di pioggia e delle foglie su cui cadono; definisce i volti, quello suo e quello dell'amata Ermione, «silvani», fino ad arrivare al mutamento di tutta la natura in una grande orchestra (le dita con cui la pioggia sfiora le foglie di ogni albero e produce suoni, di volta in volta,

⁴⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La pioggia nel pineto*, in *Alcyone*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1982 (Milano 1903), pp. 252-255.

diversi). La donna dunque si fonde completamente con il mondo naturale, assumendo il volto di una foglia e capelli che odorano di ginestra.

Analoghi accenni alla fusione tra essere umano e paesaggio si riscontrano nelle musicali parole di Alice che trasmettono, alla stregua del linguaggio dannunziano dell'*Alcyone*, un'amabile sensazione di quiete:

Senti la neve sui vetri della finestra, Kitty? Che suono piacevole e delicato! È come se qualcuno stesse baciando tutta la finestra dal di fuori. Mi domando se la neve ama gli alberi e i campi, visto che li bacia così lievemente. E poi li ricopre ben bene, sai, d'una bianca e confortevole trapunta; e forse dice loro: «Andate a dormire, tesori, finché non tornerà l'estate». E quando si svegliano in estate, Kitty, si vestono tutti di verde e danzano qua e là.⁴¹

Come Ermione giunge al punto in cui si vegetalizza, assumendo l'aspetto di una pianta, così Alice, agli occhi dei fiori parlanti, sembra assomigliare a un fiore:

– Ci sono altre persone in giardino oltre a me? – disse Alice [...] – C'è un altro fiore nel giardino che può andarsene in giro come te, – disse la Rosa. [...] Ha la tua stessa forma sgraziata, [...] ma è più rossa... e i suoi petali son più corti, mi pare. – Sono raccolti in alto, come una dalia, – disse il Giglio-tigrato; – non sottosopra come i tuoi. [...] – Cominci ad avvizzire, sai...e non ci si può far nulla se i petali stanno un po' in disordine.⁴²

III.2. Michelstaedter e Alice: la società come “rettorica organizzata a sistema”

Tra i giovani letterati del nuovo secolo, una figura di grande attualità e valore è rappresentata dallo scrittore italiano Carlo Michelstaedter, originario di Gorizia, il quale intrattiene rapporti con i vociani. Mentre i futuristi promuovono il poeta a interprete del progresso e dell'industrializzazione, i crepuscolari rifiutano categoricamente il ruolo

⁴¹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 131.

⁴² Ivi, p. 143.

tradizionale della poesia e del poeta-vate e i vociani cercano un ruolo sociale per l'intellettuale presentando svariati atteggiamenti,⁴³ Michelstaedter con la sua tesi di laurea intitolata *La persuasione e la retorica* (1913) si pone in una posizione a sé stante: egli, come i letterati appartenenti alle correnti sopra citate, inizia da alcune considerazioni sul fenomeno dell'industrializzazione, giungendo, però, a conclusioni antitetiche. Il suo scopo non è incoraggiare un nuovo ruolo dell'intellettuale, ma quello di opporsi in modo critico-negativo alle funzioni correnti; l'opera del giovane goriziano tratta di "rettorica organizzata a sistema" per descrivere una società subdola, quella industriale moderna, che pilota il consenso degli uomini fin da bambini, in modo inavvertito; ogni membro della civiltà viene addestrato secondo le norme principali e tutti gli aspetti della sua vita vengono mercificati, perdendo il valore puro e originario e assumendone uno sociale, collegato fondamentalmente al prestigio o al guadagno personali:

La peggior violenza si esercita così sui bambini sotto la maschera dell'affetto e dell'educazione civile. [...] «Tu sarai un bravo ragazzo come quelli che vedi là andare alla scuola, sarai come un *grande*». Gli si forma il mito di questo bravo scolaro *grande*, e ogni cosa appartenente allo studio, alla scuola acquista un dolce sapore [...]. Tutti approfittano di quest'anima in provvisorio che sogna «il tempo quando sarà grande», per violentarla, «incamiciarla», ammanettarla, metterla in via assieme agli altri a occupare quel dato posto, e respirar quella data aria sulla gran via polverosa della civiltà. [...] Quando al dolce [...] si sostituisca il guadagno, «la possibilità di vivere», [...] lo studio o la qualsiasi occupazione conserveranno il senso che il primo dovere aveva: indifferente, oscuro, ma necessario per poter giocare poi [...]. Come al bambino si diceva: «fai come dice il babbo che ne sa più di te, e non occorre che tu domandi *perché*», obbedisci e non ragionare, quando sarai grande capirai». Così si

⁴³ L'intellettuale vociano Renato Serra non si oppone alla tradizione corrente, come i futuristi, ma decide di rimanere devoto alla sua formazione umanistica, nonostante non sia pienamente convinto della sua utilità; Giovanni Papini, invece, da un lato resta fedele anch'egli agli insegnamenti classici ricevuti, portando con sé l'influenza dannunziana del poeta-vate, ma dall'altro, frustrato a causa dell'incapacità di adempiere a tale compito in seguito alla rottura tra società civile e classe dirigente, imita l'avanguardia futurista con i suoi atteggiamenti provocatori e ribelli.

conforta il giovane a perseguire nel suo studio scientifico senza che si chieda che senso abbia.⁴⁴

Carroll, con *Alice nel paese delle Meraviglie*, attua una critica analoga, anche se in modo velato, nascondendola dietro simboli, frasi ironiche o enigmatiche poste sulla bocca di figure caricaturali: i rigidi schemi comportamentali vittoriani insegnano agli uomini, fin dalla tenera età, a obbedire a ordini e a divieti dettati dal fenomeno dell'industrializzazione e del progresso cui si accompagna il desiderio ossessivo di guadagno e ascesa sociale:

Si dice al bambino che non deve fare una certa cosa, ma poi gli si mostra, con l'esempio, che gli adulti la fanno. Questo capita soprattutto nei comportamenti sociali. [...] Cercano di insegnare ai figli l'educazione. [...] Quanti bambini, zittiti con l'espressione perentoria «Parla solo quando sei interrogato», devono aver desiderato ribattere come fa Alice:⁴⁵ –Ma se tutti si attenessero a questa regola, [...] e se voi parlaste quando vi si rivolge la parola e le altre persone aspettassero invece che cominciaste *voi* a parlare, capite che nessuno direbbe mai niente.⁴⁶

Nel suo diario Carroll annota: «Penso che l'indole della maggior parte delle persone che incontro sia quella di un animale raffinato. Sembra che gli unici argomenti davvero interessanti nella vita importino a pochi».⁴⁷

Alice e Michelstaedter incarnano le figure degli intellettuali che svelano e biasimano il sistema educativo tipico della società industrializzata; è un assetto sociale in cui «ognuno violenta l'altro attraverso l'onnipotenza dell'organizzazione, ognuno è [...] schiavo e

⁴⁴ CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi, 1999 (Genova 1913), pp. 143-146.

⁴⁵ WYSTAN HUGH AUDEN, *Il «Mondo delle Meraviglie» attuale ha bisogno di Alice*, traduzione di Paola Ghigo, 1962, in L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. XIV.

⁴⁶ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 216.

⁴⁷ W. H. AUDEN, *Il «Mondo delle Meraviglie» attuale ha bisogno di Alice*, cit., p. XV.

padrone ad un tempo per ciò che la comune convenienza a tutti comuni diritti conceda ed imponga comuni doveri».⁴⁸

III.3. Il futurismo e Carroll tra *nonsense* linguistico e *nonsense* logico

L'elemento condiviso da Carroll e dai futuristi è il linguaggio; entrambi svincolano il mondo dalle gabbie dei significati, lasciando le parole nude e libere di assumere il significato che preferiscono. In *Symbolic logic, Logica simbolica* (1894), Carroll scrive: «I maintain that any writer of a book is fully authorized in attaching any meaning he likes to any word or phrase he intends to use».⁴⁹

Il medesimo pensiero lo pone sulla bocca di Tappo Tombo: «Quando io adopero una parola significa esattamente quel che ho scelto di fargli significare... né più né meno».⁵⁰

Le linee-guida della comunicazione futurista sono: l'utilizzo della fantasia e il divieto di intrusione da parte dell'intelletto, l'abolizione delle norme grammaticali tradizionali, l'impiego di espressioni infantili, la liberazione della parola dall'arbitrario contesto sintattico così da coglierne, una volta isolata, la pura musicalità: «La grammatica infatti è una forma di logica applicata al linguaggio e chi la distrugge libera il linguaggio stesso – che è [...] pura intuizione – da ogni contaminazione teoretica».⁵¹

In Carroll la lingua diventa la protagonista dei due mondi: Alice apprende che le parole non sono più elementi passivi ma assumono vita propria, e da ciò deriva l'importanza assegnata al significante piuttosto che al significato.

⁴⁸ C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit., p. 115-116.

⁴⁹ «Sostengo che qualunque scrittore di un libro sia pienamente autorizzato a dare il significato che preferisce a qualsiasi parola o frase intenda utilizzare» (L. CARROLL, *Symbolic logic*, part I, London, Macmillan and Co., 1896, p. 166).

⁵⁰ IDEM, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 187.

⁵¹ A. GALLETTI, *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, cit., p. 353.

Nel terzo capitolo di *Alice nel paese delle Meraviglie*, il Topo racconta alla bambina la sua storia:

– La mia è una lunga e triste appendice! – disse il Topo sospirando rivolgendosi ad Alice. – È una lunga appendice, di sicuro, – disse Alice abbassando con stupore lo sguardo sulla coda del Topo.⁵²

Nella lingua originaria del testo, “appendice” viene tradotto con la parola *tale*, laddove la medesima grafia può significare sia “appendice” che “coda”; pertanto Alice confonde il primo concetto con il secondo e, mentre il Topo è intento a raccontare la sua storia, l’immaginazione della bambina prende il sopravvento e le parole che ascolta assumono la forma di una coda di topo:

Furia disse a un topolino che trovò
nel casottino: – Rivolgamoci
alla legge ché ti voglio
perseguire; suvvia,
forza, non
negare,
qui bisogna
processare;
tanto più
che stamattina
non ho nulla
di daffare.

Disse il topo
alla bestiaccia:
– Il processo,
signor mio,
senza giudice

⁵² L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 25-26.

o giurato ci farebbe
perder fiato!
– Ti sarò giudice io,
sarò io
il tuo
giurato,
– disse Furia
con scaltrezza.
– La tua sorte
in tribunale
a me
affida in
sicurezza
e
pertanto
ti condanno
alla pena
capitale.⁵³

– Mi chiamo Alice, ma... – Che nome stupido! – la interruppe spazientito Tappo Tombo. – Che significa? – Ma un nome *deve* avere un significato? – chiese Alice dubbiosa. – Naturale che deve averlo, – disse Tappo Tombo [...]; – il *mio* nome indica la forma che ho.⁵⁴

“Tappo Tombo” è la traduzione italiana dell’inglese *Humpty Dumpty*, che onomatopeicamente richiama la forma di un uovo, dove *dump* significa “tozzo” e *hump* equivale a “gobba”.

Anche nel caso delle carte da ramino, sono i significanti a dare forma ai personaggi del racconto: quelle recanti il seme di picche, la cui traduzione inglese *spades* ha molti significati tra cui “vanghe”, assumono la funzione di giardinieri; quelle

⁵³ Ivi, p. 26.

⁵⁴ Ivi, p. 183.

con il simbolo dei fiori, in inglese *clubs*, che indica anche i bastoni, diventano i soldati che proteggono il regno della Regina; i quadri, in inglese *diamonds*, cioè “diamanti”, rappresentano la ricca Corte; i cuori, in inglese *hearts*, sono i figli del Re e della Regina di Cuori.

Carroll coglie la pura essenza delle parole e fa assumere loro la forma che il significante suggerisce; per esempio il Dodo, uccello estinto incontrato da Alice nel primo libro, rappresenta l'autore stesso che, pronunciando balzubiente il suo nome, dice Do-Do-Dodgson; Aquilotto, in inglese *eaglet*, è Edith Liddell, la sorella di Alice, parallelismo nato dall'evocazione di un'aquila a partire dal nome della bambina; Anitra, in inglese *duck*, è il reverendo Duckworth, per il medesimo motivo di Aquilotto.

Come i futuristi, egli fa ampio uso delle cosiddette “parole-baule”, procedimento lessicale in cui, utilizzando la definizione di Tappo Tombo, «ci sono due significati messi dentro alla stessa parola»:⁵⁵

– Puoi osservare trascinarsi ai tuoi piedi [...] una Burfalla. Le sue ali sono sottili fette di pane imburrito, e il suo corpo è una crosta, e la testa una zolletta di zucchero.⁵⁶

Nell'esempio citato si nota la fusione, comprensibile più chiaramente dal testo originale in cui compare il sostantivo *butterfly*, tra *butter-fly* e *bread-and-butter*, laddove l'autore crea la parola *bread-and-butterlfly*.

Emblematico è il famoso componimento *Jabberwocky*, tradotto con la parola *farfuciarbugliosa* (termine inventato dalla fusione di *jabber*, “farfugliare”, e *wocer* o *wocor*, “risultato”):

Era cuociglia, e i viscoflessi tluca

⁵⁵ Ivi, p. 189.

⁵⁶ Ivi, p. 156.

girottolavano e socchiellavano nella radozza;
tutti invelini erano i bogori là
e i rabi vidasa strofiavan nella strozza.

– Attento al Farfuciarbuglio, figlio mio!
Zannuto di ganasce, tenaglie ha per artiglio!
Attento stai all’uccel Scríoscrió,
ed evita il furimante Ghermidrillo!

Egli impugnò allor la fedefida spada
e a lungo ricercò l’omivoro nemico...
Poi sotto a un Dumdum in mezzo ad una prada
ristette e meditò sull’arduo suo disbrigo.

E mentre in rorutroso pensier cosí ei stava,
il Farfuciarbuglio, con occhi di fiamma,
sofolando pel tenebrumido bosco s’avanzava,
lanciando di beegheggi tutta una gamma!

Zif-zaf! Un, due! Zif-zaf! Un, due!
Con la fedefida lama di taglio, di punta, di rasa!
Finché non l’ebbe morto con tante e tante bue;
mozzatagli la testa galutronfiò a casa.

– Il Farfuciarbuglio hai tu ucciso già?
Vien qua tra le mie braccia, o figlio mio fulgoso!
O giorno pien di gribola! Chiòchiò! Chiàchià! –
Cosí ridagghiolava nel cuore suo gioioso.

Era cuociglia, e i viscoflessi tluca
girottolavano e socchiellavano nella radozza;
tutti invelini erano i bogori là
e i rabi vidasa strofiavan nella strozza.⁵⁷

⁵⁷ Ivi, pp. 137-138.

Il procedimento della “parole-baule” è chiarito da Tappo Tombo:

«Cuociglia» indica le quattro del pomeriggio... cioè quando cominci a preparare la *griglia* per *cuocere* la cena. [...] – E cosa sono i «tlucà»? – Be’, i «tlucà» sono qualcosa come i tassi... e qualcosa come le lucertole... e qualcosa anche come i cavatappi. [...] – E allora «rabividasas»? – chiese Alice. [...] – Ebbene, un «rabo» è una specie di maiale verde; ma «vidasa» mi lascia incerto. Penso che sia una abbreviazione di «via da casa»...nel senso che essi avevano perso la loro strada, capisci.⁵⁸

Unisce vocaboli noti e termini inventati inserendoli in una struttura apparentemente sensata; in tal modo infonde nel lettore una sensazione di familiarità ma al contempo lo spiazza, creando in lui confusione. Alice esclama: «in qualche modo, mi ha riempito la testa di idee... soltanto, non riesco a capire con esattezza quali siano».⁵⁹

Uno dei punti salienti del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* redatto nel 1912 da Filippo Tommaso Marinetti, il fondatore del movimento, è appunto quello riguardante le “parole-baule”:

5. *Ogni sostantivo deve avere il suo doppio*, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto. [...] Bisogna fondere direttamente l’oggetto coll’immagine che esso evoca, dando l’immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale.⁶⁰

L’utilizzo di un tale linguaggio si oppone, tanto per Carroll quanto per i futuristi, alle certezze del positivismo, che ritiene impossibile dimostrare ciò che non si può studiare scientificamente; pertanto essi sostengono che, dietro la rigidità del linguaggio e delle

⁵⁸ Ivi, p. 189.

⁵⁹ Ivi, p. 138.

⁶⁰ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983 (Paris 11 maggio 1912), p. 46.

dimostrazioni scientifiche, ci sia qualcos'altro di cui l'uomo non può venire a conoscenza né attraverso la razionalità né tramite il linguaggio.

Essi mostrano, come fa Carroll mettendo in scena il paese delle Meraviglie, quali sono i veri desideri dell'uomo quando regredisce verso lo stadio in cui si manifestano i primi impulsi istintuali, e cioè quello essenzialmente di dominare e distruggere. Ogni capitolo del libro di Alice è caratterizzato, infatti, in modo più o meno esplicito, da questo sentimento: nel capitolo quarto si legge della spedizione attuata dal Coniglio Bianco e da Mino la lucertola per distruggere Alice, diventata talmente grande ai loro occhi da sembrare un mostro da debellare. In tal caso la bambina, essere sconosciuto proveniente dalla città moderna e industrializzata, è considerata negativamente dagli abitanti del paese delle Meraviglie, alla stregua della modernità conseguente alla rivoluzione industriale; si tratta di un elemento distruttore dell'antica pace precedente alle innovazioni. Quindi si incontrano in una casa la Duchessa, la cuoca e un bebè: in questo luogo vigono violenza e confusione; il bambino urla ininterrottamente, la Duchessa e la cuoca fanno vicendevolmente volare pentole e bicchieri e il fracasso regna indomato, così come accade durante il colloquio davanti a un tè con il Cappellaio Matto e la Lepre Marzolina, oppure ancora quello con i fiori viventi, talvolta aggressivi con la piccola ospite.

L'aspetto morale dell'avanguardia novecentesca e dell'ideologia carrolliana è conseguenza delle moderne scoperte scientifiche; per siffatto motivo è necessario che il mondo che rappresentano sia violento e antitradizionale, proprio come l'avvento delle nuove tecnologie.

Il *nonsense* viene ripreso nella seconda metà del Novecento; nei primi anni del secolo si tratta di un genere che viene praticato ma non in modo evidente; viene realizzato più nel privato che per essere divulgato. Nella seconda metà del secolo, a

causa dei cambiamenti che avvengono nel linguaggio, nei personaggi e, in generale, nei modi di pensare a causa delle trasformazioni sociali del Paese, del boom economico e dell'industrializzazione con la conseguente euforia consumistica, si presentano mutamenti anche nelle ricerche espressive; lo strumento idoneo alla rappresentazione della situazione sociale contraddittoria si rivela essere il *nonsense*.

Giorgio Caproni, in *Il muro della terra* (1975) dà prova della sua mutata ideologia dopo gli anni Sessanta avvicinandosi agli infidi paradossi di Carroll ottenuti attraverso la negazione:

Tutti i luoghi che ho visto,
che ho visitato,
ora so – ne sono certo:
non ci sono mai stato.⁶¹

Il linguaggio tradizionale non è più sufficiente a spiegare la realtà.

In Carroll si legge:

– Così credi di essere cambiata, giusto? – Temo di sí, signore, – disse Alice. – Non riesco a ricordarmi le cose come al solito [...]. – *Cosa* non riesci a ricordare? – disse il Bruco.⁶²

Eugenio Montale e Gianni Rodari sostengono il contrario dell'affermazione *nomina sunt consequentia rerum*, quindi immaginano che le parole siano conseguenza dei nomi. In *Satura I* (1971) di Montale si legge:

1. L'angosciante questione

⁶¹ GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Pier Vincenzo Mengaldo, Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 382.

⁶² L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 44.

se sia a freddo o a caldo l'ispirazione
non appartiene alla scienza termica.
Il raptus non produce, il vuoto non conduce,
non c'è poesia al sorbetto o al girarrosto.
Si tratterà piuttosto di parole
molto importune
che hanno fretta di uscire
dal forno o dal surgelante.
Il fatto non è importante. Appena fuori
si guardano d'attorno e hanno l'aria di dirsi:
che sto a farci?⁶³

Rodari nel suo *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1959) esplicita il concetto:

– Potrei avere del pane? [Gelsomino al negoziante]. – Ma certo, caro signore. Quanto ne desidera? Una bottiglia o due? Rosso o nero? – Nero no di certo, – rispose Gelsomino. – E poi, lo vendete davvero in bottiglie? Il negoziante scoppiò a ridere: – come vuole che lo vendiamo? Al suo paese forse glielo tagliano a fette? [...] E così dicendo gli mostrò uno scaffale su cui [...] stavano centinaia di bottiglie d'inchiostro dei più diversi colori. [...] «Ho capito, – concluse fra sé Gelsomino, – in questo paese bisogna parlare alla rovescia. Se chiami pane il pane non ti capiscono». – Mi dia mezzo chilo d'inchiostro, – disse al commesso. Questi gli pesò mezzo chilo di pane e glielo porse incartato con tutte le regole.⁶⁴

Lo stralcio riporta la mente al dialogo tra la Regina Rossa e Alice:

– Be', nel *nostro* paese, – disse Alice [...] – generalmente si raggiunge qualche altra parte... se si corre velocissimo per tanto tempo come abbiamo fatto noi. – Che razza di paese lento! – disse la Regina. – Invece, *qui*, vedi, corri finché puoi rimanere nello stesso posto.⁶⁵

⁶³ EUGENIO MONTALE, *La poesia, in Satura I. 1962-1970*, Milano, Mondadori, 1971, p. 61.

⁶⁴ GIANNI RODARI, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, Torino, Einaudi, 2010 (Torino 1959), pp. 15-16.

⁶⁵ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 147.

E ricorda, inoltre, le parole di Tappo Tombo:

– Quando *io* adopero una parola [...] significa esattamente quel che ho scelto di farli significare [...]. – La questione è, – disse Alice, – se lei *può* fare in modo che le parole significhino le cose piú disparate. – La questione è, – disse Tappo Tombo, – chi è il padrone... ecco tutto. [...] *Io* posso manovrarli tutti quanti sono! Impenetrabilità! Ecco quel che dico *io!*⁶⁶

Giulia Niccolai si avvicina al *nonsense* carrolliano, soprattutto al *Jabberwocky*, in *Palermo-Orgosolo*, contenuto all'interno della raccolta *Greenwich* (1971):

Ortisei donnalucata?
Lanusei donnafugata?
Ansiei leonessa amatrice?
Premilcuore flumendosa Lampedusa
Crevalcuore formosa generosa signora pulita!
Raddusa agira il regabulto
Sciacca siracusa il racalmuto.
Cianciana cianciana contessa Entellina...
Alto ulassai
Acuto ussassai
Staiti muta femmina morta!⁶⁷

Compone inoltre uno scritto intitolato, secondo la denominazione inglese di Tappo Tombo in Carroll, *Humpty Dumpty*, in cui espone una libera interpretazione dei *nonsense* carrolliani.⁶⁸ Sulla scia del *Jabberwocky* si muovono Fosco Maraini con *Gnòsi delle fànfole* (1944) e Antonio Porta che nella sua antologia intitolata *Poesia degli anni Settanta*

⁶⁶ Ivi, p. 187.

⁶⁷ GIULIA NICCOLAI, *Palermo-Orgosolo*, in *Greenwich*, a cura di Giorgio Manganelli, Giosetta Fioroni, Torino, Geiger, 1971, p. 26.

⁶⁸ IDEM, *Humpty Dumpty*, Torino, Geiger, 1969.

(1979) celebra autori *nonsensical* come Toti Scialoja, Corrado Costa, Vincenzo Spatola e la già citata Giulia Niccolai.⁶⁹

E come loro molti altri esempi si potrebbero riportare: il dato importante consiste nel fatto che, in questa fase del Novecento, cresce l'attenzione per la ricerca linguistica non convenzionale del *nonsense*, caratterizzata dalla celebrazione del mito del significante.

III.4. Le parodie letterarie e sociali di Folgore e Carroll

Luciano Folgore, pseudonimo di Omero Vecchi, è uno scrittore futurista italiano il quale, nel dopoguerra, si dedica principalmente all'attività parodistica di autori italiani contemporanei. Anche lo scrittore di Oxford si diletta in suddetta attività e lo fa per prendersi gioco, celandosi dietro ai buffi abitanti del paese, della rigida serietà vittoriana.

In un periodo in cui risuona ancora il successo degli scrittori crepuscolari, di Pascoli e di d'Annunzio, il futurismo è una boccata d'aria che permette agli scrittori che vi aderiscono di non prendersi sul serio e di sperimentarsi, senza curarsi delle faccende morali e in modo bonario, come umoristi.

Già a partire dallo pseudonimo dello scrittore si coglie la sua vena farsesca: non addicendosi il cognome Vecchi a un futurista, Marinetti ha pensato di assegnargli un tocco di novità, audacia e follia tramutandolo in Folgore.

Nel 1965 pubblica una delle sue opere più famose intitolata *Il libro delle parodie*, nella cui introduzione afferma:

Se da una parte essa è riconoscimento di poesia, come diceva il Carducci, d'altro canto per risultare veramente efficace deve avere un fondo critico, se no si limita a una giocosa imitazione verbale, a un puro divertimento letterario. Aristofane ch'è passato alla storia come il più geniale dei parodisti non si limitava a contraffare lo

⁶⁹ ANTONIO PORTA, *Poesia degli anni Settanta*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1979.

stile degli autori da lui presi in giro. Per meglio rivelarne i difetti (e fors'anche i pregi) li collocava, quali protagonisti, al centro stesso della parodia facendoli agire comicamente e parlare in modo umoristico.⁷⁰

Folgore si avventura in parodie di ogni scrittore moderno, sia esso maggiore o minore, appartenente a qualsiasi corrente letteraria: il suo *modus operandi* consiste nell'assunzione del componimento da parodiare, nella successiva azione di ripresa del metro e del tema originali, quindi nella trasposizione di tutti questi elementi nel lessico basso quotidiano.

Gli esperimenti più efficaci sono quelli applicati a scrittori che impiegano un repertorio aulico e che si prendono troppo sul serio, e che per tale motivo sono i più idonei alla resa caricaturale. Positive sono, altresì, le sperimentazioni di casi differenti, come la parodia dello stile pascoliano: in tale situazione l'autore si destreggia tra termini quotidiani, onomatopee e toni sommessi, che si prestano a essere trasformati in goffe indecisioni:

I.

Giovanni si svegliò; c'era nel cielo
quasi un tremor, quasi un pallore, quasi
un riflesso di sol chiuso in un velo.

Gli orti di Barga stavano, pervasi
da un lieve freddo, lieve, così lieve
che a dirlo non faceva freddo, quasi.

Brina? Sì, no. V'era un biancor di neve:
un presso a poco, un nulla, una chimera
e qualche schiocco nella strada breve.

«Cip cip», frullò, trillò la capinera,
Giovanni si vestì ch'era già l'alba,

⁷⁰ LUCIANO FOLGORE, *Poeti controluce. Parodie*, Foligno, Campitelli, 1927² (Foligno 1922), pp. 5-6.

sorrise al fumo della caffettiera,
ma scalpitò la sua cavalla falba.

II.

Scalpitò sì, chè pronta era da un pezzo,
oh come pronta con quel suo calesse
odoroso di malva e di corbezzole! ...
A un tratto parve che dal ciel piovesse
un po' di guazza, ma non piovve affatto,
com'uno che dicesse e non dicesse.
Anche il cucùlo tacque, insoddisfatto
parlava al chiù, cennando la montagna
da cui saliva un sole d'oro matto.
Giovanni diè l'avvio; nella campagna
la cappellaccia disse: – «È lunedì!» –
poi la cavalla entrò nella Romagna
e come nebbia lontanò: «Zvanì». ⁷¹

La parodia più famosa e maggiormente riuscita, però, è *La pioggia sul cappello*,
presa in giro beffarda del componimento dannunziano *La pioggia nel pineto*:

Silenzio. Il cielo
è diventato una nube,
vedo oscurarsi le tube
non vedo l'ombrello,
ma odo sul mio cappello
di paglia
da venti dracme e cinquanta
la gocciola che si schianta,
come una bolla,
tra il nastro e la colla.
Per Giove, piove
sicuramente,

⁷¹ Ivi, pp. 15-16.

piove sulle matrone
vestite di niente,
piove sui bambini
recalcitranti,
piove sui mezzi guanti
turchini,
[...] e, quello ch'è peggio,
piove sul tuo cappello
leggiadro, che ieri ho pagato,
che oggi si guasta;
piove, governo ladro!...
[...] E piove soprattutto
sul tuo cappello distrutto
mutato in setaccio,
che ieri ho pagato
che adesso è uno straccio,
o Ermione
che scordi a casa l'ombrello
nei giorni di mezza stagione.⁷²

Nell'originario componimento poetico, d'Annunzio viene colto dalla pioggia nella pineta a Marina di Pisa mentre si trova in compagnia dell'amata Ermione: la poesia compie un percorso nella natura valorizzando le sensazioni tra soggetto e paesaggio e interiorizzando i suoni circostanti, come quello provocato dalla caduta dell'acqua piovana sulle foglie o i differenti versi degli uccelli.

Nella parodia di Folgore, tale situazione viene trasposta in una realtà borghese in cui due amanti a passeggio per la città vengono spiacevolmente colpiti dalla pioggia che li costringe a cercare riparo tra un portico e l'altro. L'inconveniente capita per colpa di Ermione che ha dimenticato l'ombrello a casa, e lo sventurato compagno si adira

⁷² Ivi, pp. 43-47.

sottolineando, in modo grettamente materialistico, il valore monetario dei cappelli nuovi che indossano, i quali oramai sono rovinati dalla pioggia.

La dilagante follia presente nel paese delle Meraviglie è paragonabile a quella che si è impossessata di Folgore, e rappresenta il motore delle loro parodie.

Il primo segnale dell'intento caricaturale di Carroll si verifica nei confronti del sistema scolastico, rigido e attento esclusivamente a insegnare fatti concreti e scientificamente dimostrabili, reprimendo così la naturale creatività e immaginazione dei bambini; quando Alice comincia a precipitare nel profondo della tana del Coniglio Bianco e si vede circondata da situazioni che non appartengono alla sua quotidianità, si rifugia nelle certezze apprese a scuola:

Giú, giú, giú. Sarebbe *mai* cessata quella caduta? – Mi domando per quante miglia sarò ormai precipitata, – disse ad alta voce. – Debbo trovarmi vicina al centro della terra. Vediamo: sarebbero quattromila miglia di discesa, credo... – (perché, vedete, Alice aveva imparato svariate cose del genere durante le lezioni in classe, e benché questa non fosse *proprio* una buona occasione per far sfoggio della propria erudizione, dato che non c'era nessuno ad ascoltarla, tuttavia il ripasso era un buon esercizio).⁷³

Durante il suo viaggio, la piccola eroina si mette alla prova per verificare di essere sempre lei stessa e di non essere diventata, per esempio, Mabel, la sua amica che «di cose [...] ne sa veramente pochine»;⁷⁴ prova a ripetere a memoria una poesia edificante di Isaac Watt che ha imparato a lezione, ma le parole non sono quelle giuste:

Come la piccola coccodrilla
buon uso fa della coda che brilla,
e riversa nel Nilo ogni stilla

⁷³ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 6-7.

⁷⁴ Ivi, p. 14.

che sulla squama dorata scintilla!

Com'è allegra quando digrigna,
com'è destra ad aprire le artiglia,
e saluta di pesci un'intera famiglia
con cortese ganascia che ghigna!⁷⁵

Il componimento originale narra le vicende di un'ape operosa che si impegna a produrre un nettare di ottima qualità; la facciata parodica trasforma l'insetto in un pigro coccodrillo che si aggira ozioso nel Nilo compiacendosi di ricevere tra le sue fauci le prede senza alcuna fatica, schernendo così uno dei principi fondamentali della società vittoriana, ovvero la dedizione al lavoro.

Egli applica un comico travestimento anche a Shakespeare e alla sua famosa posizione in cui viene solitamente ritratto, ossia quella con il dito appoggiato sulla fronte in segno di riflessione; la stessa postura la fa assumere al Dodo, l'uccello che Alice incontra durante la sua avventura.

Un altro scrittore parodiato è David Bates e il suo componimento intitolato *Speak Gently (Parla con delicatezza)*:

Parla aspro al tuo bambino,
picchialo, picchialo perbenino
se ti fa uno starnutino
lo fa solo per dispetto
e ti butta giù dal letto. [...]

Parlo male al mio ragazzo
e lo picchio come un pazzo
sol che accenni allo starnuto,
perché gusti con l'imbutto

⁷⁵ Ivi, p. 15.

tutt' il pepe che gli ho voluto!⁷⁶

Si tratta di uno scherno beffardo del moralismo del sistema educativo vittoriano, teso alla formazione severa dei bambini che reprime la maggior parte delle dimostrazioni d'affetto nei loro confronti.

Entrambi gli scrittori compongono parodie senza alcuno scopo didattico o moraleggiante, che caratterizza, invece, le letterature dei periodi caricaturati, ma lo fanno esclusivamente per mettere in gioco in modo ironico le abitudini dell'epoca e la ferma sicurezza di quegli scrittori:

Di fatto il mondo di Wonderland non è altro che il mondo vittoriano decontestualizzato e desemantizzato, in cui linguaggio, senso comune e convenzioni sociali, sottoposte a una brusca dislocazione spaziale e temporale, vengono osservate al di fuori del loro sistema di riferimento abituale. Salotti, giardini, cerimonie del tè, giochi, elezioni, quadriglie, tribunali, duchesse e regine, tipiche figure e situazioni vittoriane, si accumulano senza un ordine preciso [...] in spazi immaginari popolati da creature animali che hanno dimenticato il senso di ciò che fanno e ciò che dicono».⁷⁷

Tutti gli abitanti del paese delle Meraviglie risultano essere figure caricaturali della società vittoriana: la Regina di Cuori rappresenta l'efferato autoritarismo della Regina d'Inghilterra Vittoria, e la pena inflitta nei confronti di una persona sospettata ancor prima di indire un processo è il riflesso delle ingiustizie applicate dal sistema giudiziario inglese; la Duchessa, che afferma che «ogni cosa ha la sua morale, purché tu la trovi»,⁷⁸ simboleggia la caricatura delle tendenze moralistiche del sistema pedagogico vittoriano; il Coniglio Bianco, suo messaggero, schiavo del tempo che rincorre

⁷⁶ Ivi, p. 60.

⁷⁷ MARIA RITA CIFARELLI, *Nonsense*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di Franco Marengo, Torino, Utet, 1996, p. 764.

⁷⁸ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 87.

freneticamente senza comprendere che è un'entità inesistente, poiché vive in un mondo privo di regole, incarna la figura del popolo prigioniero della nuova società industrializzata, in cui ciò che conta è la velocità e la produzione in serie: egli pensa solo a compiere ogni azione nel modo più veloce possibile, dicendo: «Povero me! Povero me! Arriverò troppo tardi!»;⁷⁹ rappresenta dunque la società di massa e la conseguente perdita dell'individualità; è altresì l'*alter ego* anziano di Alice: la sua vecchiaia e i pensieri da adulto lo spingono a disinteressarsi dei problemi della bambina, pertanto non la considera e non interloquisce mai con lei. Grazie a lui e alla curiosità nel seguirlo nella tana, la piccola eroina viene colpita da eventi inaspettati che provocano la rottura delle certezze che ha acquisito nella società vittoriana. Lo scopo di Carroll, infatti, è mettere in discussione proprio le convinzioni sul tempo, lo spazio e la persona; il Topo che recita davanti ad Alice e ad altri compagni una noiosa lezione di storia a memoria incarna la figura dello studente vittoriano modello che impara le parole senza capirne il significato, ed è una chiara critica al sistema scolastico vittoriano; il Cappellaio Matto, che si ostina a vivere nella propria realtà mentre il mondo moderno continua inesorabile la sua corsa evolutiva, simboleggia la decadenza dell'aristocrazia inglese, la quale si trova, esattamente come il personaggio del romanzo di Alice, emarginata e fuori dal tempo; egli e la compare Lepre Marzola impazziscono nella solitudine e per legittimare la loro presenza nel mondo si basano sugli unici e inutili elementi che tengono ancora unita la loro classe sociale, come l'usanza del tè alle cinque del pomeriggio, e sui beni materiali; il capitolo settimo, in cui il Cappellaio Matto e la Lepre Marzola bevono il tè da soli in uno stretto angolo di una tavola imbandita per molte altre persone e non accolgono benevolmente Alice, è una chiara

⁷⁹ Ivi, p. 5.

critica al carattere egoista ed esclusivo dell'espansionismo inglese:

Sotto a un albero dinanzi alla casa c'era una tavola apparecchiata per il tè, alla quale sedevano la Lepre Marzola e il Cappellaio; un Ghiro sedeva fra loro, profondamente addormentato, e gli altri due se ne servivano come di un cuscino, appoggiandovi i gomiti e conversando al di sopra della sua testa. La tavola era bella grande ma i tre se ne stavano tutti pigiati in un angolo. – Non c'è posto! Non c'è posto! – gridarono quando videro avvicinarsi Alice. – C'è un mucchio di posto! – disse Alice indignata e si sedette in una grande poltrona a un capo della tavola. – Prendi un po' di vino, – disse la Lepre Marzola in tono incoraggiante. Alice guardò ovunque sulla tavola ma non vide altro che tè.⁸⁰

Ai tempi del colonialismo l'Inghilterra ha importato nei paesi sottomessi molti prodotti tra cui il tè; la Lepre e il Cappellaio, con il loro atteggiamento autoritario nei confronti del ghiro timido e indifeso, rappresentano in modo emblematico la tematica dello sfruttamento dei popoli deboli, e l'offerta del vino indica evidentemente il falso perbenismo lusinghiero della politica internazionale ingannevole.

Un ulteriore modo attraverso cui Carroll pratica lo stile parodico è la presa alla lettera dei modi di dire più diffusi nell'Inghilterra dell'epoca. Il detto *to grin like a Cheshire cat* (“sorridere come un gatto del Cheshire”), viene trasposto in immagine esattamente nel suo significato letterale:

– Per favore, mi vuol dire, – disse Alice [...] – perché il suo gatto ghigna in quel modo? – È un Gatto del Cheshire, – disse la Duchessa.⁸¹

Cheshire è una località famosa per la produzione di un formaggio dalla confezione a forma di gatto; inoltre i pittori dediti alla creazione di insegne reali, nell'atto di dipingere i

⁸⁰ Ivi, p. 65.

⁸¹ Ivi, p. 58.

leopardi inferociti dello stemma della contea del Cheshire, sono riusciti a rappresentare soltanto dei semplici gatti sogghignanti.⁸²

Diffusi all'epoca sono i proverbi "matto come un cappellaio" e "matto come una lepre di marzo", anch'essi rappresentati fedelmente nell'opera da un Cappellaio folle e una lepre impazzita nel mese di marzo. Il primo motto deriva probabilmente dall'uso che i produttori di cappelli facevano del mercurio per trattare il feltro, il che avrebbe provocato un'intossicazione sfociante in follia. Il secondo modo di dire, quello riguardante le lepri, proviene dal fatto che nel mese di marzo le lepri sono dedite all'accoppiamento, perciò saltano e corrono come fossero impazzite.

III.5. Palazzeschi: Perelà e Alice alla ricerca di un mondo puro e leggero

Alla prima fase del futurismo (1909-1912), caratterizzata, come gli stadi successivi anche se in misura minore, dal simbolismo, appartiene, oltre al già citato Luciano Folgore, Aldo Palazzeschi, pseudonimo di Aldo Giurlani. Inizialmente si pone dalla parte dei poeti crepuscolari, con i quali condivide i toni ingenui e la negazione del poeta come vate, ma si distingue da tale corrente per i accenti più vitali che spesso conducono a una regressione infantile. Con il futurismo, dunque, non condivide l'esaltazione della modernità e della velocità, ma la volontà di distruggere la cultura e i costumi tradizionali.

Il suo romanzo intitolato *Il codice di Perelà* possiede molte analogie con quello di Carroll. Innanzitutto entrambi utilizzano la tecnica narrativa dialogica poiché si presta a essere interiorizzata dal lettore in modo più rapido ed è la fonte da cui hanno origine i rapporti umani.

⁸² *Ibidem.*

Perelà è un uomo fatto di fumo che ha trascorso i primi trentatré anni di vita nella cappa di un camino davanti al quale sedevano tre donne, Pena, Rete, Lama che provvedevano a tener desto il fuoco tra una chiacchiera e l'altra. A un tratto le voci non giungono più all'orecchio di Perelà, pertanto dopo tre giorni di mancate cure scende dalla canna fumaria, indossa un paio di stivali lasciati dalle levatrici e si incammina verso la città.

Entrambi i protagonisti sono in viaggio verso un paese sconosciuto e governato, come i luoghi fiabeschi, da un Re e da una Regina; sono spazi dispotici in cui qualsiasi questione è condizionata dal potere e chi non è in linea con esso viene in Palazzeschi relegato in manicomio e in Carroll, estremizzando la situazione effettiva, decapitato.

Quando l'uomo di fumo giunge alla corte reale e viene interrogato sulla sua provenienza, afferma di essere nato da un camino e accenna alle sue tre levatrici che hanno provveduto a mantenere il fuoco in vita per trentatré anni. Il riferimento alle madri che Perelà ha conosciuto nel paese incontaminato dal quale proviene rappresenta la ricerca di una sicurezza cui affidarsi anche quando si è adulti e indipendenti, un rifugio che permetta di dare sfogo alla fantasia e di sentirsi ancora fanciulli, puri e leggeri come l'uomo di fumo, non ancora appesantito dal carico dell'esperienza. Anche il fine di Carroll è quello di riportare l'uomo a uno stadio infantile e creativo e inserisce Alice in un mondo governato dalla fantasia. Mentre Perelà anela a un mondo purificato analogo a quello dal quale proviene, Alice invece, che nasce in un luogo contaminato dalla civilizzazione, viene già inserita in uno spazio inviolato dominato dalla fantasia.

I due protagonisti sono, in modo differente, esseri inconsistenti: il personaggio creato da Palazzeschi è composto da mero fumo, mentre quello di Carroll nasce da un insieme di rigide convenzioni impartite da una società perbenista, quindi vuoto e superficiale: sono

personaggi dotati di fragile consistenza in attesa di vedere riempita la parte una parte del loro corpo di quella capacità creativa tipica dei bambini, che, anche se latente, è presente in ogni animo adulto; in una società civilizzata queste lacune, spiegano simbolicamente i due autori, vengono riempite dalle inquietudini: Perelà giunge vuoto e inconsistente in città proprio per dimostrare al lettore come quella realtà negativa sia in grado di colmarlo con i suoi affanni, diventando il riflesso stesso della società. Nel caso di Carroll, Alice porta nel paese delle Meraviglie la sua personalità civilizzata, che viene ridicolizzata da un mondo paradossale che diventa lo specchio della società industrializzata. È proprio l'incontro di Perelà e di Alice con i vari personaggi che svela satiricamente, attraverso la creazione di paradossi, il reale carattere di questi nell'organizzazione sociale.

Sia Perelà che Alice vengono inizialmente accolti in modo benevolo dagli abitanti del paese, ma successivamente sono ripudiati senza motivo: l'unica differenza tra le due situazioni risiede nel fatto che Alice per tutta la durata del suo percorso viene ora ben accolta e ora trattata in malo modo, in base al personaggio che incontra e al carattere della discussione intrapresa con questo; in Palazzeschi, invece, il trattamento nei confronti di Perelà assume una forma meno discontinua di quello verso Alice, poiché egli viene subito accolto con grande enfasi, e solo alla fine viene ripudiato e condannato immotivatamente. In ogni caso si tratta, in entrambe le situazioni, della necessità del popolo di trovare un capro espiatorio, in particolar modo tra i più deboli. Emblematico è l'atteggiamento, per esempio, della Duchessa, la quale appena conosce Alice la tratta villanamente senza nemmeno sapere chi sia, ma poco dopo diventa amorevole:

– Tu non sai un granché, – disse la Duchessa; – e questo è un fatto. Ad Alice il tono di quell'osservazione non piacque per nulla [...]. La cuoca tolse il calderone di zuppa dal fuoco e d'un tratto attaccò a scaraventare [...] qualsiasi cosa le venisse sottomano: [...] – Oh, *per favore*, attenzione a quel che fate! – gridò Alice, saltando

qua e là terrorizzata. [...] – Se tutti facessero attenzione ai fatti propri, – disse la Duchessa con un rauco brontolío, – il mondo girerebbe un bel po' piú svelto di quanto fa. [...] – A proposito di asce, – disse la Duchessa, [rivolto alla cuoca] – mozzale la testa! [...] – Oh, non mi seccare! – disse la Duchessa. [...] – Non puoi immaginare quanto sia contenta di rivederti, dolce creaturina mia! – disse la Duchessa, prendendo affettuosamente a braccetto Alice e incamminandosi con lei.⁸³

Nel romanzo di Palazzeschi, dopo un'iniziale diffidenza nei confronti di Perelà, il protagonista viene elogiato nei modi cortesi piú disparati e esagerati, estremizzando paradossalmente la situazione reale:

– Salite. Il grande cerimoniere della corte vi attende con tutti i gentiluomini. [...] Il Re è stato informato della vostra presenza in questa città ed ha subito espresso il desiderio di avervi sotto il tetto regale. [...] – Alcune personalità cittadine domandano di essere ammesse dinanzi al signor Perelà. [...] – Il grande scultore nazionale Cesare Augusto Formichini. [...] Io mi tengo fortemente onorato d'essere ricevuto da voi per il primo e vi esprimo subito la mia matura risoluzione, e insieme il dovere, di assicurare alla patria il vostro monumento.⁸⁴

Successivamente accade che un uomo si toglie la vita e la colpa viene tempestivamente imputata a Perelà poiché è lui che il suicida voleva imitare. Da questo momento l'ammirazione del popolo per l'uomo di fumo si trasforma in rancore, sfociando nella sua reclusione in prigione:

– Ha voluto imitare Perelà? – Non è possibile! – Perché non è possibile? Possibilissimo, sperava diventare di fumo anche lui. – È diventato di carbone. [...] – Da quando quell'uomo è qui, [...] il mio povero padre è diventato pazzo! [...] Era divenuto demente di adorazione per quel mostro che viene qui ad introdurci la

⁸³ Ivi, pp. 59-86.

⁸⁴ ALDO PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, Firenze, Vallecchi, 1920 (Milano 1911), pp. 15-27.

disgrazia! [...] Perelà veniva subito condotto nel sotterraneo.⁸⁵

Gli autori in questione non solo mandano in missione i due protagonisti in luoghi antitetici rispetto alle loro abitudini, ma arricchiscono il racconto con l'introduzione di figure le quali, agli occhi delle persone, appaiono fuori di senno. Peculiari nell'opera di Palazzeschi sono il principe Zarlino, relegato in manicomio in seguito all'incomprensiva società che lo circonda, e «il grande filosofo indipendente Angiolino Pila, detto Pilone».⁸⁶ Nel colloquio con Perelà, Zarlino afferma:

Ora ditemi un poco mio caro amico, posso io uscire per le comuni vie con una coda di tela d'argento lunga settantacinque metri? Appena mi scorgono mi prendono, mi legano e mi portano qua dentro come un matto qualsiasi....⁸⁷

Pilone, invece, dialoga così con l'uomo di fumo:

Gli uomini hanno bisogno di parlare sempre dei proprî simili e non avendo generalmente il coraggio e l'intelligenza per arrivarci a dovere inventano la verità detta da un altro e finiscono per credere che sia proprio quello che avrebbero pensato loro. Vede ognuno così tutti i suoi simili affogare nel pantano e lui se ne sta a guardarli allegramente su dall'alto. Ma voi, ditemi un poco una cosa, cosa siete venuto a fare qui? [...] ritornatevi là dove siete stato fino ad oggi che sarà meglio per voi, gli uomini li conoscerete un'altra volta, non perderete molto, e non vi auguro che gli abbiate a conoscere proprio questa. Aspirate anche voi a diventare un tarlo come tutti gli altri? Gli uomini rodono gli appartamenti della natura nè più nè meno come i tarli rodono i loro appartamenti. [...] C'è però una cosa che gli uomini hanno veramente creato e bisogna riconoscergliene il merito: la polvere! [...] guardate le vie che hanno pestate e sulle quali si strascicano con ogni sorta di attrezzi per stropicciare il suolo affinché ne dia quanto più è capace. Si servono dei macigni più grandi per fabbricare dei pezzi di roba che gli stanno poi nel palmo di una mano. Voi vedete oggi una bella

⁸⁵ Ivi, pp. 177-179.

⁸⁶ Ivi, p. 36.

⁸⁷ Ivi, p. 163.

montagna di rocce che vi sembrano inaccessibili, se gli uomini incominceranno a praticarla, [...] in poco voi quella montagna non la vedrete più, che se ne saranno fatte tante saliere o calamai. Eccovi un bell'albero [...]. Un giorno vi accorgete che con quell'albero sono dietro a stuzzicarsi i denti. Datemi ascolto, non rimanete qui, [...] essi godono ad inalzare un uomo a furia di spinte, per potersi poi godere il doppio a lasciarlo andare giù di botto.⁸⁸

Le figure di Zarlino e di Pilone trovano il loro corrispettivo carrolliano nel Gatto del Cheshire:

– In *quella* direzione, – disse il Gatto, muovendo all'intorno la zampa destra, – vive un Cappellaio; e in *quella* direzione, – muovendo l'altra zampa, – vive una Lepre Marzola. Va' pure a far visita a chi preferisci: son matti tutt'e due. – Ma io non voglio andare tra i matti, – osservò Alice. – Oh, ma non ne puoi fare a meno, – disse il Gatto, – qui siamo tutti matti. Io sono matto. Tu sei matta. – Come fa a sapere che sono matta? – disse Alice. – Devi esserlo, – disse il Gatto, – altrimenti non saresti venuta qui.⁸⁹

Il principe, il filosofo e il Gatto sono i personaggi che Perelà e Alice incontrano nel loro percorso e sono un importante punto di ricognizione per i protagonisti: grazie a Zarlino, Perelà apprende dal primo le irresistibili sensazioni del vivere in un mondo estraneo agli occhi della gente comune che giudica in base ai parametri sociali:

Io vivo qua dentro la mia vita sommamente cerebrale che mi fa essere tutto! Dicono che sono pazzo, benissimo, e che cosa me ne importa, sono venuto ad albergare in un manicomio per questo, dunque.... ma badate però non sono pazzo come vogliono gli altri, sono pazzo come voglio io.⁹⁰

Mentre da Pilone comprende la natura malvagia dell'uomo e la convenienza di

⁸⁸ Ivi, p. 36-38.

⁸⁹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 62-63.

⁹⁰ A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, cit., p. 162.

tornare nel mondo da cui proviene senza inoltrarsi nell'oscuro labirinto della civiltà.

Nel caso di Alice, la piccola protagonista percepisce di volta in volta la follia degli abitanti che incontra nel paese delle Meraviglie, ma solo dal colloquio col Gatto, personaggio *super partes* che sembra essere, proprio come Zarlino, un «pazzo cosciente»,⁹¹ apprende che la realtà in cui è incappata è popolata esclusivamente da persone e animali fuori di senno, e l'ironia con cui si esprimono gli abitanti, alla stregua di quella più schietta e pungente di Pilone, le fa comprendere che la realtà in cui viveva prima di conoscere il paese delle Meraviglie è subdola e incapace di lasciare spazio alla creatività e alla spensieratezza.

La figura del personaggio fuori di senno viene considerato tale dalla società perché, a prima vista, si esprime in modo assurdo blaterando esplicitamente e senza ritegno riguardo ad aspetti ipocriti della società; perciò è la società stessa che, riconoscendo veritiere tali affermazioni ma non volendo la loro coscienza ammetterle, lo fanno rinchiudere all'unanimità. Ovviamente in Carroll questa tematica è affrontata, come affermato in precedenza, in modo parodico ma il significato è il medesimo: i paesi che Alice visita sono popolati da personaggi fuori di senno proprio come Zarlino o Pilone, e lei è la figura che rappresenta la società incredula che cerca di soffocare la verità che esce dalla bocca dei personaggi apparentemente pazzi.

Anche in Palazzeschi, come in Folgore e in Carroll, è presente un'arguta critica alla società: egli circonda Perelà di filosofi, artisti, banchieri, politici e altri uomini influenti che si rivelano i rappresentanti di coloro che nella realtà popolano la città, ovvero opportunisti, ciarlatani, mestatori, vanitosi, lagnosi.

⁹¹ Ivi, p. 159.

Carroll attacca beffardamente il sistema giudiziario vittoriano e Palazzeschi agisce ironicamente contro la giustizia della propria società: durante la seduta del Consiglio di Stato intervengono a turno i membri ma lo fanno in modo spudorato e irrispettoso, rispecchiando la situazione reale. Così si esprime il già citato filosofo Pilone:

- Ciò che per voi altre pecore è il colmo.
- Pilone non incominciate colle vostre solite parolacce.
- Pecore!
- Pilone state quieto.
- C'è tanto bisogno di raccoglimento.
- Bisognerebbe assolutamente espellerlo dal consiglio, si riduce tutti i giorni più insopportabile.
- Pecore no? Scimmie! Quali sono le bestie più ridicole? Le scimmie, rispondete voi, precisamente, sono quelle che vi somigliano di più.
- Pilone, fate il piacere di tacere fino al vostro momento. [...]
- Pilone se avete qualche cosa da dire....
- Oggi è una bellissima giornata, proprio bella, un magnifico e vivido splendore di sole [...].
- Che uomo sconveniente!
- [...] siete una manica d' imbecilli! [...]
- Si crede di essere tanto in alto perchè deve pubblicare un libro che non esce mai.⁹²

Il capitolo undicesimo del romanzo di Carroll è esemplare al fine di dimostrare il suo intento ironico verso la giustizia inglese:

Al centro esatto del tribunale c'era un tavolo sul quale era posato un gran piatto di crostate; avevano un'aria così buona che Alice a guardarle sentí una gran fame. «Vorrei che il processo fosse finito, – pensò, – e iniziassero a servire i rinfreschi!». [...] «Quello è il giudice, – si disse, – perché ha quella gran parrucca». Il giudice, incidentalmente, era anche il Re; e poiché indossava la corona sopra la parrucca,

⁹² Ivi, pp. 186-189.

aveva l'aria di non sentirsi affatto a proprio agio e, di sicuro, non gli donava. [...] I dodici giurati erano tutti affaccendati a scrivere su delle lavagnette. – Che stanno facendo? – bisbigliò Alice al Grifone. – Non avrebbero da prender nota di nulla prima che cominci il processo. [...] – Stupidi esseri! – [...] tutti i giurati stavano scrivendo «stupidi esseri!» sulle lavagnette, e [...] uno di loro non sapeva come si scrivesse «stupidi» e s'informava dal vicino.⁹³

Perelà e Alice vengono accolti dalla Regina che li conduce nel suo regno dopo aver seguito fin lì una tacita guida: nel primo caso si tratta di un conducente di cui non viene detto nulla e che lo porta a esplorare ogni angolo della città; nella seconda circostanza, la conduzione della bambina è nelle mani del Coniglio Bianco, poiché l'avventura della piccola eroina inizia, appunto, con l'inseguimento curioso di questo animale che non interloquisce mai con lei ed è impegnato per tutta la durata del viaggio in una corsa affannosa per raggiungere in tempo la Regina. Nel momento in cui i protagonisti conoscono la Regina e scoprono il suo regno, sembrano avere in pugno la chiave della conoscenza per trasmettere al lettore quel codice che soltanto loro possiedono. Il percorso che compiono è costituito da situazioni rovesciate e paradossali tese a dimostrare ciò che è l'uomo veramente quando viene messo alla prova tra sospetti, incomprensioni e situazioni che non appartengono alla sua quotidiana normalità; si tratta di un mondo offerto al lettore, attraverso gli occhi di Alice e Perelà, per riconoscersi.

⁹³ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 104-106.

CAPITOLO QUARTO

LEWIS CARROLL TRA SURREALISMO E “REALISMO MAGICO”

IV.1. Relatività spazio-temporale nel paese delle Meraviglie e al di là dello specchio

I primi anni del Novecento sono segnati dall'introduzione di invenzioni che modificano la qualità della vita: si tratta del telefono, la radio, l'automobile e l'aereo. I primi due dispositivi consentono la comunicazione in tempo reale e danno nuova concretezza al concetto di simultaneità, mentre l'idea di velocità introdotta dai mezzi di trasporto moderni sconvolge le relazioni spazio-temporali.

Importanti mutamenti avvengono anche dal punto di vista scientifico con l'elaborazione della teoria della relatività di Einstein e con la teoria dei quanti di Plank che rivoluzionano la classica concezione newtoniana secondo cui l'universo è concepito in modo oggettivo e unitario.⁹⁴ In questa direzione si muovono altresì il campo psicologico

⁹⁴ Einstein elaborò due teorie: quella della relatività ristretta e quella della relatività generale. Nella prima sostiene che nessuna teoria ha valore intrinseco, poiché ogni osservazione dipende principalmente dagli strumenti utilizzati; pertanto spazio e tempo dipendono dai criteri di riferimento stabiliti. Nel secondo principio viene definito il concetto di universo, che si discosta di molto dall'idea classica newtoniana secondo cui la gravità dipende dalla forza di propagazione tra i corpi; Einstein, invece, concepisce la gravità come una curvatura spazio-temporale distorta dalle masse, in cui gli altri corpi si muovono in base alla geometria della curvatura. Ogni fenomeno, dunque, è relativo a un dato campo. Secondo Newton le leggi generali dell'universo valgono per ogni fenomeno del microcosmo; Plank rovescia tale concezione definendo come modelli del funzionamento dell'universo i quanti, o particelle elementari. Questa teoria si basa su un calcolo probabilistico, poiché i corpuscoli non agiscono secondo leggi invariabili.

con Freud, quello sociologico con Weber e quello linguistico con Wittgenstein,⁹⁵ i quali giungono a definire il carattere soggettivo e relativo della verità e della conoscenza.

Nel contempo avvengono evoluzioni nell'immaginario collettivo, quindi nell'arte e nella letteratura: il tempo e lo spazio, da elementi oggettivi, diventano soggettivi; la concezione mutata del tempo riceve un importante contributo dal pensiero del filosofo francese Henri Bergson e dall'opera letteraria di Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927): con essi il tempo diventa esternazione dell'intimità del soggetto.⁹⁶ Per Bergson la coscienza è determinata dalle modalità di impiego del tempo: esso non è una successione piatta e consequenziale di istanti identici tra loro, ma consiste nella durata, in un flusso in continuo movimento in cui non c'è differenza tra presente, passato e futuro e durante il quale ciò che prevale è l'istinto sul ragionamento.⁹⁷

Oltre alla categoria spazio-temporale, anche il personaggio subisce una metamorfosi: non si ha più a che fare con il carattere integro dei romanzi classici, bensì ci si trova a fare i conti con una figura inconsistente, priva di identità fissa, di coerenza, formata da un insieme di frammenti; così la descrive il critico letterario Giacomo Debenedetti nella sua opera intitolata *Il personaggio-uomo* (1970):

È dunque già cominciata, per il personaggio-uomo, una vita grama: lo si trova intatto solo nel punto in cui il circolo chiude il circolo e l'inizio coincide con la fine.

⁹⁵ Max Weber, sociologo tedesco, riconosce che la guerra ha perduto ogni carattere eroico e individuale per trasformarsi in un fenomeno di massa, il medesimo che viene offerto agli uomini dalla città moderna in cui vivono; il conflitto vede l'affermazione, oltre che delle masse, anche della burocrazia, nella quale Weber percepisce la realizzazione della società di massa stessa. Dunque quest'ultima dipende dal mantenimento di un sistema burocratico, così come il funzionamento dell'universo di Plank è definito dalle particelle e, allo stesso modo, il sistema spazio-tempo di Einstein dipende da un campo specifico. Ludwig Wittgenstein, filosofo tedesco del linguaggio, sostiene che la logica lessicale, analogamente alle teorie di Einstein, anche se è sensata non possiede un senso in sé, poiché consiste in puri simboli; è compito suo trovare modelli su cui basarsi universalmente per individuare il nesso tra i segni. Come per il linguaggio, ciò vale per la logica del mondo.

⁹⁶ Per approfondire l'argomento sul divario tra concezione ottocentesca e novecentesca del tempo si consulti ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, III, Torino, Einaudi, 1977 (Milano 1964).

⁹⁷ Per un ulteriore approfondimento sulla filosofia di Bergson si veda HENRI BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Marinella Acerra, Milano, BUR, 2012 (Paris 1907).

Egli appare, gli viene imposto un nome e uno stato civile, poi si dissolve in una miriade di corpuscoli che lo fanno sloggiare dalla ribalta, è richiamato solo nel momento in cui serve a incollare i suoi minutissimi cocci.⁹⁸

Si tratta di una figura concepita, alla stregua della nuova fisica novecentesca, come un insieme imperante di particelle, quello che Debenedetti chiama “uomo-particella”, contrapposto al classico “personaggio-uomo”. Egli cita James Joyce e Marcel Proust come esempi di romanzieri in cui l’elemento predominante è l’esplosione: esplosione di oggetti, di personaggi; solo dai frammenti che restano è possibile ricostruire l’essenza cercata dai due narratori e l’identità disintegrata ne esce più forte. Non ci sono più le figure del romanzo ottocentesco perché è avvenuto un mutamento nell’animo dell’uomo moderno: il Novecento è il secolo dell’angoscia, che prevede come conseguenza l’alienazione e la disgregazione di sé, dei turbamenti dell’animo, e gli scrittori si ritrovano a dar sfogo, attraverso i protagonisti, alle loro inquietudini.⁹⁹ Analogamente ai personaggi sono discontinue, frammentate e incoerenti anche le scene e gli intrecci narrativi, così come gli stati d’animo.

Parallelamente alla crisi dei personaggi e dell’entità spazio-temporale viene messa in discussione la consequenzialità del rapporto causa-effetto: tutto dipende, come il movimento dei quanti, da una legge di probabilità; «è ormai pacifico che [...] i narratori hanno rotto il giogo del racconto consequenziale, azionato dall’ingranaggio di causa ed

⁹⁸ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore 1970, p. 21.

⁹⁹ Il tema dell’identità e dell’integrità del soggetto emerge anche in SIGMUND FREUD, *L’interpretazione dei sogni*, a cura di Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton Editori, 2010¹⁰ (Wien 1900). Secondo il medico viennese, l’uomo è caratterizzato da due facciate, una razionale e consapevole, l’altra inconscia, che emerge durante il sonno o in altre manifestazioni in cui la volontà è rimossa. Le pulsioni che affiorano nella zona irrazionale vengono repressi, in modo tale che l’individuo sia in linea con le norme sociali e morali della realtà che lo circonda, e la vita dominata dai desideri risulta un luogo di tensioni e ansie. Per questo motivo viene a mancare il classico personaggio integro nel quale l’interiorità era un luogo incontaminato dove poter vivere autenticamente; per Freud è lo spazio in cui si dà sfogo a qualsiasi desiderio, sia esso di godimento o di egoismo o di altra entità.

effetto. [...] Sono sempre più disposti ad ammettere le leggi di probabilità, a cui la fisica delle particelle è giunta nel capitolo della meccanica quantistica»,¹⁰⁰ informa Debenedetti.

Mentre il meccanicismo è governato da una legge di concessione, che specifica tutti i fenomeni che possono e devono accadere in natura, nella scienza delle particelle vige una legge chiamata di proibizione, la quale, al contrario, denota tutto quello che non può accadere nel mondo naturale. La letteratura dell'assurdo, popolata da personaggi-particella, fa abbondante uso di quest'ultima: «[...] nella letteratura dell'assurdo il presupposto è sempre di arretrare al massimo, verso un orizzonte sfumato dalla lontananza, il confine di ciò che non può succedere. Al di qua, si stende un'area, praticamente illimitata, dove il nuovo personaggio può esibirsi nei suoi più trasecolanti esercizi»;¹⁰¹ con queste parole giungono alla mente *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie* e *Al di là dello specchio*, in cui la protagonista si trova dapprima al di qua di quei mondi, dai quali scruta l'orizzonte lontano e intoccabile, e subito dopo si ritrova al di là, nel luogo che prima osservava da fuori. Attraverso la legge di proibizione, i romanzieri riescono a far convivere impossibilità e naturalezza.¹⁰²

IV.2. Alice nel paese della scienza: la fantasia intuitiva di Carroll

Nel racconto di Carroll è possibile individuare nessi impliciti con le scoperte scientifiche del Novecento: non si tratta certamente di ambiti che l'autore inglese all'epoca conosceva, ma si può ipotizzare che le sue frequenti incursioni nel mondo

¹⁰⁰ G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 23.

¹⁰¹ Ivi, p. 27.

¹⁰² Tale espediente è riscontrabile anche in Eugène Ionesco, drammaturgo e saggista francese, originario della Romania, il quale, per esempio nelle due opere teatrali *Il rinoceronte* e *La cantatrice calva*, pone sulla scena personaggi dotati di tutte le caratteristiche del personaggio-uomo ma fa pronunciare loro dialoghi senza senso alcuno; applicando a essi la legge di probabilità fa in modo che le informazioni di cui le figure sono portatrici dimostrino che absurdità e veridicità possono coesistere. Si veda EUGÈNE IONESCO, *Il rinoceronte*, a cura di Giorgio Buridan, Roberto De Monticelli, Torino, Einaudi, 1964 (Paris 1960); IDEM, *La cantatrice calva*, a cura di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1960 (Paris 1950).

della fantasia l'abbiano portato a esplorare casualmente settori e fenomeni fantascientifici che la scienza avrebbe poi sperimentato.

Già in Carroll è presente una concezione soggettiva del tempo e dello spazio in cui si notano riferimenti evidenti alla teoria dei quanti e della relatività.

Lo studio di Plank ha inoltre ispirato Robert Gilmore nella stesura di *Alice nel paese dei quanti. Le avventure della fisica*:¹⁰³ egli introduce il narratario alla meccanica quantistica e alla conoscenza del mondo in modo disimpegnato attraverso ambientazioni fantastiche e prende in prestito l'eroina di Carroll facendole oltrepassare, in qualità di particella subatomica, invece dello specchio carrolliano uno schermo televisivo, verso un mondo surreale dall'atmosfera fiabesca, quello della fisica.

A proposito del passaggio di Alice attraverso lo specchio, Carroll sembra aver anticipato l'effetto tunnel nella meccanica quantistica, secondo cui una particella possiede sempre una probabilità di superare una barriera anche se non è dotata dell'energia necessaria: la bambina, infatti, come un fotone (particella elementare di luce) attraversa lo specchio senza il minimo sforzo o dispendio energetico. Secondo il principio di indeterminazione di Heisenberg inoltre non è possibile osservare una particella mentre attraversa la superficie, ma solo prima o dopo il passaggio; infatti il lettore non percepisce il momento di transizione di Alice da uno spazio all'altro, ma può avvertirlo prima o dopo che avvenga. Pertanto Carroll decide di introdurre il suo personaggio-particella nel mondo che vuole esplorare, così da non osservare più la realtà dall'esterno, ritenendo indispensabile, come Heisenberg, il punto di vista dell'osservatore, perché è grazie all'atto di esaminare che ognuno assegna una determinata forma a ciò che ha davanti a sé.

¹⁰³ ROBERT GILMORE, *Alice nel paese dei quanti. Le avventure della fisica*, a cura di Pier Daniele Napolitani, Milano, Cortina Raffaello, 1996.

Mentre nel paese delle Meraviglie Alice incontra il Gatto del Cheshire, nel paese dei quanti ideato da Gilmore conosce il Gatto di Shrödinger, un fisico che fece un esperimento mentale con il suo animale; la prova è oggi conosciuta come “Il paradosso di Shrödinger”. Il felino viene posto all’interno di una scatola d’acciaio assieme a un dispositivo mortale così articolato: un contatore Geiger (misuratore di radioattività) in cui viene inserita una piccola quantità di sostanza radioattiva collegato a un martello. Questo attrezzo si aziona nel momento in cui il liquido nel contatore esce, ammesso che lo faccia, e di conseguenza andrà a colpire la boccetta sottostante contenente cianuro. La scatola viene tenuta chiusa per un’ora; avendo il contatore il cinquanta per cento di possibilità di far cadere la sostanza radioattiva, anche il gatto avrà le stesse probabilità di morire. La fisica dei quanti sostiene che l’animale può essere sia vivo che morto: soltanto la curiosità dell’osservatore di scoprirlo è decisiva nella sua sorte. La soluzione è accettare che il felino non esista finché non lo si osserva, oppure che la questione riguardante la sua esistenza non possa essere affrontata. In Gilmore, il gatto sta subendo le conseguenze dell’esperimento del suo padrone, quindi lo si trova a subire diversi stati fisici: Alice lo vede alzarsi dalla cesta nella quale dormiva, ma sullo sfondo percepisce lo stesso animale che riposa ancora, perciò lo osserva mentre è sia vivo che in stato di dormiveglia. Anche Carroll pare concepisca il Gatto del Cheshire allo stesso modo: si tratta di un gatto che compare, scompare e si materializza, come se coesistessero in lui diversi stadi fisici.

L’avventura di Alice comincia con una lunga e lenta caduta libera nel tunnel della tana del Coniglio Bianco, durante la quale pensa di essere in procinto di raggiungere il centro della Terra e si aspetta addirittura di oltrepassarlo per trovarsi ai suoi antipodi. Mentre precipita ha il tempo di guardarsi intorno e di estrarre barattoli di marmellata dagli scaffali che incontra. Alle impressioni di Alice risponde Galileo Galilei nel *Dialogo sopra i*

due massimi sistemi (1632),¹⁰⁴ in cui sostiene che il corpo cade con accelerazione decrescente ma velocità crescente fino al centro della Terra, e una volta raggiunto continua con una velocità decrescente fino agli antipodi; giunto fin qui comincia a risalire con movimenti oscillatori come fosse appeso a un filo elastico, a meno che non incontri ostacoli che fanno attrito, nel qual caso il corpo si ferma al centro della Terra. Con l'ingresso nella tana e la lenta discesa, Alice ha sicuramente raggiunto il centro della Terra e gli antipodi, quindi inizia la sua avventura altalenante tra i vari ostacoli che si presentano nel suo cammino, fino al momento della risalita nel mondo reale.

Si scorgono perciò riferimenti all'antimateria, ovvero antiparticelle aventi massa uguale a quella delle particelle ma opposti numeri quantici, per esempio la carica elettrica. L'inversione del nesso causa-effetto dell'episodio in cui la Regina giustizia il fante ancor prima di aver emesso il verdetto, sembra collegarsi proprio alle antiparticelle che invertono non soltanto la carica elettrica e la destra e la sinistra come allo specchio, ma anche la direzione temporale, perché particelle e anti-particelle si respingono; non si tratta dell'unico indizio riguardante le antiparticelle che Carroll offre al lettore, ma vi rientrano anche la memoria della Regina Bianca che ricorda il futuro invece che il passato e il Leone e l'Unicorno che distribuiscono fette di torta ancor prima di tagliarla.

Le contrazioni fisiche subite da Alice non hanno alcun riscontro scientifico, pertanto si tratta di una concezione poco sensata, ma con il paese delle Meraviglie e quello al di là dello specchio ci si trova in luoghi antitetici al mondo reale, quindi l'idea di Carroll di esporre un concetto impraticabile è sapientemente studiata.

Secondo la teoria della relatività di Einstein, la curva spazio-temporale viene distorta da una massa che esercita pressione e energia su di essa; per esempio il Sole sollecita al

¹⁰⁴ GALILEO GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, a cura di Libero Sosio, Torino, Einaudi, 1970 (Firenze 1632).

centro la Terra creando una sorta di imbuto che costringe i pianeti a orbitare attorno a esso. Ogni particella dotata di energia crea una sorta di onda d'urto che comprime la curva spazio-temporale, come fa il Sole; Einstein si esprime riguardo a un buco nero nello spazio-tempo, il quale rappresenta una porta tra due universi differenti, due mondi paralleli; oltre il buco, la forza di gravità sarebbe così grande che chiunque vi si imbattersse verrebbe annientato, e Carroll sembra immaginare questa porta come un percorso praticabile, permettendo ad Alice di entrarvi e viaggiare; in questo senso la protagonista è concepita come una piccola particella che nel suo movimento sollecita la curva spazio-temporale irrompendo nell'imbuto che sta creando.

Con Einstein quindi la percezione del tempo è radicalmente mutata: non si parla più di assolutezza, ma di relatività. Esso è deformabile se avvicinato da un campo gravitazionale, e in tal caso sarà caratterizzato da una differenza temporale rispetto ad altri spazi soggetti a ulteriori campi gravitazionali.

Il tempo cui è abituata Alice è un'entità composta di momenti che si susseguono secondo un ordine preciso e rettilineo, quello assoluto della fisica classica, chiamato *χρόνος*, ma quello con cui ha a che fare nei due paesi è l'*αἰών*, nel quale passato e futuro rappresentano un'unica dimensione, e il presente non esiste; pertanto le azioni non vengono mai compiute, ma sono sempre in procinto di essere svolte, oppure lo sono già state. L'episodio in cui viene esplicitato lo stravolgimento del tempo è quello in cui avviene l'incontro della protagonista con il Cappellaio Matto:

– Che buffo orologio! – osservò [Alice]. – Segna il giorno del mese e non segna le ore! – Perché dovrebbe? – borbottò il Cappellaio. – Il *tuo* orologio segna che anno è? [...] – Credo che potreste impiegare meglio il vostro tempo, – disse [Alice]; – esso non andrebbe sprecato [...]. – Se conoscessi il Tempo come lo conosco io, – disse il Cappellaio, – non parleresti di sprecare *esso* bensì *lui*. [...] Presumo che col Tempo tu

non ci abbia mai neppure parlato! – Forse no, – ribatté Alice prudentemente; – ma so che devo battere il tempo quando studio musica. – Ah! Così si spiega, – disse il Cappellaio. – Egli non sopporta di essere battuto. Ora, se soltanto ti riuscisse di mantenerti in buoni termini con lui, egli ti farebbe quasi tutto ciò che ti va con l’orologio. Per esempio, supponi che siano le nove del mattino, esattamente l’ora d’inizio delle lezioni; non avresti che da accennarne con un sussurro al Tempo e via che corre l’orologio! La mezza dopo il tocco, ora di pranzo! [...] – Grandioso, certamente, – disse Alice meditabonda; – ma allora... potrei non aver fame, ecco. – Non da principio, forse, – disse il Cappellaio; – ma potresti far durare il tocco e mezzo finché ti va. – È così che fate voi? – chiese Alice. Il Cappellaio scosse il capo tristemente. – Io no! – rispose. – Abbiamo litigato lo scorso marzo... proprio prima che lei ammattisse, sai... – (indicò col cucchiaino la Lepre Marzola), – ... accadde al grande concerto dato dalla Regina di Cuori, e io dovevo cantare: [...] avevo appena finito la prima strofa [...] allorché la Regina gridò a squarciagola: «Sta assassinando il Tempo! Via la testa!» [...] – E da allora [...] lui non fa piú una sola cosa di quel che gli chiedo! Sono sempre le sei del pomeriggio adesso. [...] – È per questo che c’è tutta questa apparecchiatura per il tè? – domandò [Alice]. – Sí, è per questo, – disse il Cappellaio [...] – è sempre l’ora del tè, e non abbiamo tempo di rigovernare di tanto in tanto. – Quindi, continuate a spostarvi tutt’attorno al tavolo [...]? – disse Alice. – Esattamente, – disse il Cappellaio; – via via che adopriamo il servizio.¹⁰⁵

IV.3. Vitangelo Moscarda e Alice: la “crisi dell’io” in Pirandello e Carroll

Luigi Pirandello, maturando una certa consapevolezza nel tempo, giunge a porsi in aperta antitesi con i valori classici; dalla medesima crisi filosofica da cui nasce il Decadentismo egli sviluppa la sua poetica, che fornisce, però, risposte e soluzioni diverse. Pirandello appartiene alla seconda fase del Decadentismo: mentre d’Annunzio e Pascoli, figli della prima stagione, esprimono l’esigenza di produrre miti decadenti, Pirandello ha assimilato oramai la crisi che ha colpito l’uomo in seguito al crollo dei valori tradizionali, al dominio del positivismo e della rivoluzione industriale, pertanto analizza criticamente la realtà.

¹⁰⁵ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 67-69.

La vita e la produzione letteraria dell'autore vengono solitamente divise nelle seguenti tappe: il periodo della formazione personale; quello in cui assume la consapevolezza della crisi ideologica tradizionale; la fase caratterizzata da opere letterarie umoristiche succeduta dall'umorismo anche nella produzione teatrale; la stagione surrealista.¹⁰⁶ Quest'ultimo periodo (1926-1936) si apre con la pubblicazione del romanzo intitolato *Uno, nessuno, centomila*: a prima vista appare completamente diversa dall'opera di Carroll ma un'analisi più approfondita svela interessanti parallelismi.

Uno dei primi elementi in comune che si riscontrano nei due autori è lo specchio, ed è proprio a causa di questo oggetto che iniziano le vicissitudini dei protagonisti. Quella di Vitangelo comincia nel momento in cui sua moglie gli fa notare un difetto al naso:

– Che fai? – mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio. – Niente, – le risposi, – mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino. Mia moglie sorrise e disse: – Credevo ti guardassi da che parte ti pende. Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda: – Mi pende? A me? Il naso? E mia moglie, placidamente: – Ma sì, caro. Guardatelo bene: ti pende verso destra. [...] Cominciò da questo il mio male [...] che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene.¹⁰⁷

Lo specchio di Vitangelo Moscarda è in grado di restituire l'immagine della persona con aspetti che altrimenti non si sarebbero conosciuti; in altre parole, permette al protagonista di fare il suo ingresso in una realtà mai vista prima, nella quale scorge le varie personalità che gli appartengono.

¹⁰⁶ Per approfondire si consulti MATTEO COLLURA, *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Milano, Longanesi, 2010.

¹⁰⁷ LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Roma, Newton Compton, 2013 (Milano 1926), pp. 5-7.

Anche lo specchio di Alice ha la funzione di farla entrare in un mondo sconosciuto, ma, a differenza di quello di Vitangelo, il suo è magico e la fa letteralmente penetrare al suo interno:

Alice [...] per punirla [la micina Kitty] la portò davanti allo Specchio perché vedesse che musona fosse [...]. Ora [...] ti dirò le mie idee sulla Casa dello Specchio. [...] Diamine, sta mutandosi in una specie di foschia [...]! Sarà abbastanza facile attraversarlo... [...] Un attimo dopo Alice fu al di là del vetro e con un saltino entrò nella stanza dello Specchio. [...] Lo so che dovrei riattraversare lo Specchio... tornare nella vecchia stanza... e porre così fine a tutte le mie avventure! Quindi, volse risolutamente le spalle alla casa e si rimise nuovamente sul sentiero.¹⁰⁸

Personaggi composti, educati, ligi all'ordinario dovere quotidiano: così si presentano Alice e Vitangelo, come individui apparentemente equilibrati e spensierati; a un certo punto accade un evento nella loro vita che li porta ad abbandonare il mondo razionale per oltrepassare il confine verso la follia. Il secondo libro di Carroll non è l'unico a condividere tale passaggio con Pirandello, anche nel paese delle Meraviglie si presenta un simile episodio:

Alice cominciava davvero a stufarsi di starsene a sedere accanto alla sorella sulla riva, e senza aver nulla da fare. Una volta o due aveva dato una sbirciata nel libro che sua sorella stava leggendo; ma non conteneva né figure né spunti di conversazione [...]. Improvvisamente un Coniglio Bianco con gli occhi rosa le passò di corsa a fianco. [...] Lo rincorse attraverso il campo, facendo appena in tempo a vederlo cacciarsi dentro a una gran tana da conigli sotto la siepe. Un istante dopo Alice lo inseguiva là sotto, senza riflettere neanche per un momento a come diavolo avrebbe fatto a tornarsene fuori.¹⁰⁹

¹⁰⁸ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 132-140.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 5-6.

Sprofondare nella tana di un coniglio, o oltrepassare uno specchio, significa perdersi nel profondo buio della propria interiorità, in cui tutto assume connotati soggettivi, come è solito fare Moscarda:

Io [...] ero fatto per sprofondare, a ogni parola che mi fosse detta, o mosca che vedessi volare, in abissi di riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e bucheravano giù per torto e sù per traverso lo spirito, come una tana di talpa; senza che di fuori ne paresse nulla. [...] Mi fermavo [...] a girare attorno a ogni sassolino che incontravo, e mi maravigliavo assai che gli altri potessero passarmi avanti senza fare alcun caso di quel sassolino che per me intanto aveva assunto le proporzioni d'una montagna insormontabile, anzi d'un mondo in cui avrei potuto senz'altro domiciliarmi.¹¹⁰

Con l'ingresso in mondi ignoti le loro certezze vengono messe in discussione, come dichiara Stefano Bartezzaghi riferendosi alla finalità di Carroll, causando così la frantumazione dell'io: «e alla fine [...] il lavoro di Carroll va complessivamente nella direzione di uno scossone dato alle nostre certezze su tempo, spazio e persona».¹¹¹

Entrambi gli specchi portano i protagonisti alla perdita della propria identità conseguente al riflettersi in esso: la personalità non è una soltanto, ma è composta da una serie di individualità che mutano di continuo e che servono, tramite l'interazione e il contatto con gli altri, a costruire man mano il proprio io. Come sostiene Bartezzaghi, «Alice ci racconta che bisogna essere sempre pronti per le trasformazioni: quelle che abbiamo progettato [...] ma anche quelle inattese, che avvengono perché il mondo scorre o perché il mondo degli altri non coincide mai con il nostro».¹¹² Tale concezione è il fulcro attorno cui ruota lo studio di Alfred Binet intitolato *Les altérations de la personnalité* (*Le*

¹¹⁰ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 6-7.

¹¹¹ S. BARTEZZAGHI, *Il patto con l'unicorno*, cit., p. XXV.

¹¹² Ivi, p. XXIV.

alterazioni della personalità, 1892), celebre psicologo francese che ha condizionato il pensiero di Pirandello: «Ce que nous connaissons de nous même n'est qu'une partie, peut-être une très faible partie, de ce que nous sommes».¹¹³

La sensazione che si prova leggendo le vicende dei due personaggi è che essi siano delle figure esemplari poste di fronte al lettore per fargli comprendere la realtà; non viene data particolare importanza alla descrizione fisica, ma piuttosto al confronto con l'altro. Protagonista, infatti, è la moltitudine che Alice e Vitangelo incontrano, perché è grazie all'interazione con essa che avviene la demolizione delle certezze che conduce allo smarrimento di sé stessi e all'emergere del reale significato dell'esistenza, ovvero un'entità inafferrabile, che non è possibile comprendere fino in fondo.

Dopo il colloquio con la moglie, la prima persona che mette in dubbio l'identità di Moscarda è un amico:

– Mi guardi il naso? – domandai tutt'a un tratto quel giorno stesso a un amico che mi s'era accostato per parlarmi di non so che affare [...]. – Mi pende verso destra, non vedi? [...] – Ah, davvero? – mi domandò allora l'amico; e gli occhi gli risero d'una incredulità ch'era anche derisione. Restai a guardarlo come già mia moglie la mattina, cioè con un misto d'avvilimento, di stizza e di meraviglia. Anche lui dunque da un pezzo se n'era accorto? E chi sa quant'altri con lui! [...] Credevo d'essere per tutti un Moscarda col naso dritto, mentr'ero invece per tutti un Moscarda col naso storto.¹¹⁴

Anche l'io di Alice viene messo alla prova, attraverso metamorfosi fisiche e grovigli verbali:

– Mi chiedo se non precipiterò *attraverso* la terra intera! Che buffo sbucare tra la gente che cammina a testa in giù! Gli Antipati, mi pare... – (era piuttosto contenta

¹¹³ ALFRED BINET, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Félix Alcan, 1892, p. 243.

¹¹⁴ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 7-8.

che non ci fosse nessuno ad ascoltarla [...] visto che la parola non le suonava per nulla giusta) [...]. Alice cominciò a sentirsi piuttosto assonnata, e continuò a dire fra sé e sé, come se sognasse: «I gatti mangiano i pipistrelli? I gatti mangiano i pipistrelli?» e talvolta: «I pipistrelli mangiano i gatti?», perché, vedete, siccome non era in grado di dar risposta né all'una né all'altra domanda, non aveva molta importanza il modo in cui la formulava. [...] Trovò una bottiglietta [...] con legato intorno al collo un cartellino con la parola «BEVIMI» [...]. Così Alice si azzardò ad assaggiarla [...]. – Che curiosa sensazione! – disse Alice. – Devo star accorciandomi come un telescopio. E così era infatti: adesso era alta soltanto dieci pollici; [...] subito dopo l'occhio le cadde su una scatoletta di vetro che era sotto al tavolo; l'aprì e ci trovò una piccolissima torta sulla quale la parola «MANGIAMI» era magnificamente composta con uva sultanina. [...] Mangiò un bocconcino e [...] si disse: [...] ora mi sto allungando come il più grande telescopio che sia mai esistito!¹¹⁵

Nel momento in cui il Vitangelo interloquisce con l'amico, si chiede tempestivamente: «Se per gli altri non ero quel che ora avevo creduto d'essere per me, chi ero io?».¹¹⁶ Il medesimo dubbio amletico se lo pone Alice dopo aver sperimentato varie dimensioni fisiche, aver attraversato «labirinti verbali»,¹¹⁷ essere stata scambiata prima per un fiore, poi per Marianna, la domestica del Coniglio Bianco, e ancora per un mostro leggendario:

– Dio mio! Com'è tutto strambo oggi! E ieri le cose andavano come sempre. Mi chiedo: che sia stata scambiata nella notte? Lasciami riflettere: quando mi sono alzata stamattina, *ero* la stessa? Quasi quasi mi par di ricordare che mi sentivo un po' diversa. Ma se non sono la stessa, la domanda seguente è: chi diavolo sono io?¹¹⁸

Quando Vitangelo e Alice attraversano la crisi identitaria, apprendono di essere schiavi delle forme che la società e le persone che li circondano hanno assegnato loro;

¹¹⁵ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 7-12.

¹¹⁶ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 12.

¹¹⁷ S. BARTEZZAGHI, *Il patto con l'unicorno*, cit., p. XXIV.

¹¹⁸ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 13.

mentre Vitangelo, però, vive direttamente la crisi facendo entrare nel suo mondo il lettore che è a conoscenza di quello che sta accadendo grazie al protagonista, Alice possiede gli occhi del lettore stesso e compie il suo viaggio di inconsapevole scoperta della crisi insieme al narratario. In questo caso il ruolo di Moscarda trova il suo parallelo carrolliano negli abitanti dei due paesi, i quali con i loro comportamenti esplicitano, attraverso Alice, la crisi di identità: tutti loro, una volta arrivati al confine tra razionalità e follia, si affidano a quest'ultima per distruggere le forme, e la bambina stessa, entrando nei due mondi, intraprende la strada della distruzione che le viene indicata man mano da ogni personaggio che incontra: esprimono ogni verità senza timore di risultare contrari alle buone maniere e non si curano delle convenzioni sociali; in tal modo vengono allontanati dalla società con l'accusa, apparente, di pazzia.

In Pirandello si leggono le seguenti parole pronunciate da Moscarda:

Così volevo io esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me ch'io già conoscevo, o che credevo di conoscere. Solo con un certo estraneo, che già sentivo oscuramente di non poter più levarmi di torno e ch'ero io stesso: *l'estraneo inseparabile da me*. [...] Credevo ancora che fosse uno solo questo estraneo: uno solo per tutti, come uno solo credevo d'esser io per me. Ma presto l'atroce mio dramma si complicò: con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me, tutti con questo solo nome di Moscarda, [...] tutti dentro questo mio povero corpo ch'era uno anch'esso, uno e nessuno ahimè, se me lo mettevo davanti allo specchio e me lo guardavo fisso e immobile negli occhi, abolendo in esso ogni sentimento e ogni volontà.¹¹⁹

Sembra che Carroll la pensi esattamente come Pirandello quando compone uno dei dialoghi tra il Re e Alice:

¹¹⁹ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 12-14.

Da' un'occhiata lungo la strada e dimmi se vedi qualcuno. – Nessuno vedo sulla strada, – disse Alice. – Avessi *io* occhi siffatti, – osservò il Re in tono stizzito. – Riuscire a vedere Nessuno! E a quella distanza, pure! Diamine, è già parecchio se io riesco a vedere le persone vere con questa luce.¹²⁰

«Parole sprecate per Alice, che continuava a scrutare lungo la strada, facendosi schermo agli occhi con la mano»:¹²¹ la realtà è un *continuum*, un perpetuo movimento vitale; quando l'io si separa da questa traiettoria, decidendo di assumere una propria forma, perde vitalità, si irrigidisce e, come sostiene Pirandello, 'muore'.¹²² È quello che succede alle identità di Vitangelo, Alice e agli abitanti del paese delle Meraviglie e dello specchio: si sono assegnati una forma e ne hanno ricevuta una da parte di ogni persona che hanno conosciuto; in tal modo la loro personalità è stata imprigionata all'interno di esse. Ogni profilo costituisce una maschera sotto la quale c'è un volto senza nome e senza personalità in cui si alternano stati differenti in continuo divenire, che equivale a essere nessuno. L'uomo, abbandonandosi alla follia, può ascoltare le proprie leggi e non più quelle della società ed è libero così di togliersi la maschera ed essere nessuno.

Vitangelo, Zarlino, gli abitanti dei paesi carrolliani, la stessa Alice (anche se inconsciamente) si immergono nei proprio mondi con tale finalità: essere sé stessi.

Tra i personaggi dei paesi di Carroll, due in particolare spiegano in modo esemplare questa oscillazione pirandelliana tra vita e forma: si tratta dei gemelli Dammelo e Dimmelo.

La strada si divideva, si poteva star sicuri che i due cartelli indicavano la stessa direzione. Su uno c'era scritto: «DAMMELO CASA, PER DI QUA» e sull'altro: «CASA

¹²⁰ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 194.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² In tale pensiero è evidente la concezione vitalistica di Henri Bergson, in HENRI BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, cit.

DIMMELO, PER DI QUA». [...] Alice [...] s’imbatté in due omini grassi e tondi [...]. Se ne stavano in piedi sotto a un albero, [...] stavano talmente immobili che lei dimenticò che erano vivi.¹²³

In Pirandello avviene che Moscarda si osserva allo specchio per riuscire a scorgere quell’estraneo che gli altri vedono in lui e che non conosce, e descrive così il corpo che vede riflesso:

Ah, finalmente! Eccolo là! Chi era? Niente era. Nessuno. Un povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse. [...] Non si mosse; rimase a guardarmi attonito. [...] Era là, come un cane sperduto, senza padrone e senza nome, che uno poteva chiamar *Flik*, e un altro *Flok*, a piacere.¹²⁴

La figura dei gemelli,¹²⁵ assieme alle stranezze di tutti gli altri abitanti, contribuisce più di tutti ad alimentare lo stato di caos nella mente di Alice; nella medesima situazione confusionale si trova Moscarda dopo aver osservato la sua immagine riflessa allo specchio:

¹²³ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 159-160.

¹²⁴ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 17-18.

¹²⁵ Il tema del doppio legato all’immagine dei gemelli o del sosia, così come quello legato allo specchio, è una costante che ha attraversato svariati ambiti culturali fin dall’epoca classica: se ne possiede testimonianza già nel III secolo a.C. con TITO MACCIO PLAUTO, *Anfitrione*, a cura di Renato Oniga, Maurizio Bettini, Marsilio, Venezia, 2001 e nel 412 a.C. circa con SOFOCLE, *Edipo Re*, a cura di Laura Correale, Franco Rella, Milano, Feltrinelli, 2013. Emblematici sono i *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* di Pirandello (L. PIRANDELLO, *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, in *Novelle per un anno*, IV, Milano, Mondadori, 1949), in cui l’autore racconta le vicissitudini di due persone che vivono in lui, una delle quali non conosce bene: sono Gran Me e piccolo me, spesso in conflitto tra loro, l’uno espansivo e l’altro taciturno. Quella con cui ha più dimestichezza è Gran Me, mentre l’altra la accetta e cerca di comprenderla. L’ideologia dei gemelli uguali ma diversi è presente in SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (Wien 1919), in cui spiega che la parola “perturbante” rappresenta il contrario di “familiare”, e la visione di una persona o di un evento che non appartiene alla quotidianità incute timore. Tra gli elementi che suscitano tale sentimento c’è quello del sosia o gemello, componente presente, ad esempio, in Hoffmann, uno scrittore che Freud cita come maestro del perturbante. (si consulti ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi, 1989; Berlin 1815). Il tema in questione ricorre anche in FËDOR DOSTOEVSKIJ, *Il sosia*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 2003 (Sankt-Peterburg 1846), ROBERT LOUIS STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, a cura di Riccardo Reim, Vieri Razzini, Roma, Newton Compton, 2013 (London 1886), OSCAR WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, a cura di Benedetta Bini, Milano, Feltrinelli, 1991 (London 1890). Un importante contributo per un’analisi psicanalitica di tale tematica è offerto da OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, Sugarco, 1988 (Wien 1914). Per un approfondimento complessivo sul tema del doppio si indica il testo di MASSIMO FUSILLO, *L’altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Scandicci, La nuova Italia, 1998.

i gemelli e il tema del doppio sono elementi che non conducono sicuramente alla conoscenza di sé stessi, ma all'autodistruzione e alla frammentazione dell'identità.

I gemelli di Carroll e il Vitangelo riflesso allo specchio sono simboli legati alla follia cui si abbandonano i protagonisti dei racconti, allo sdoppiamento della personalità, alla perdita del sé.

Attorno al tema della maschera si sviluppa una delle componenti principali del pensiero pirandelliano riscontrabile anche in Carroll: il "relativismo psicologico" o "conoscitivo"; ognuno possiede varie personalità poiché indossa una maschera diversa in ogni circostanza, quindi il reale atteggiamento di un individuo si nasconde dietro comportamenti che, naturalmente, non gli appartengono.

Pirandello fa in modo che il suo Vitangelo viva situazioni irreali cosicché comprenda di aver indossato, inconsciamente in tutta la sua vita, tante maschere che ora l'hanno portato a perdere l'originaria percezione che aveva di sé; Carroll attua la medesima tecnica con Alice, facendole incontrare e scoprire personaggi e scenari estranei alla realtà che la scambiano di volta in volta per una persona o un oggetto diverso. Essendo quei mondi uno specchio veritiero di come appare realmente il mondo in cui vive Alice, dimostrano così che gli abitanti che la circondano celano, dietro le apparenze delle loro maschere, un atteggiamento completamente differente per dimostrarsi migliori di quanto non siano veramente, il che viene esplicitato ironicamente dai personaggi di Carroll.¹²⁶ Alice stessa indossa delle maschere ogni qual volta incontra un personaggio, e puntualmente le fanno smarrire il senso dei valori tradizionali e della sua identità.

Alla fine Vitangelo si esprime in questo modo:

Nessun nome. Nessun ricordo [...]. Io sono vivo [...]. E non sa di nomi, la vita.

¹²⁶ Si veda paragrafo III.4. *Le parodie letterarie e sociali di Folgore e Carroll.*

Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. L'ospizio sorge in campagna, in un luogo amenissimo. Io esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio serbare lo spirito così, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che sanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido e lo abbagli. [...] E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni. [...] Muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.¹²⁷

Sembra rivolgere il medesimo invito che il Principe Zarlino di Palazzeschi propone all'uomo di fumo (concepito, alla stregua di Vitangelo, come il prototipo dell'uomo moderno anonimo, mandato in missione dall'autore per incarnare il senso di smarrimento dilagante di quest'ultimo): la via che l'autore suggerisce è quella di rifugiarsi nella follia dell'immaginazione che ci si è costruiti, perché è l'unica in grado di dare all'uomo una sicurezza in un mondo moderno e opportunistica che l'ha perduta.

Vitangelo, a differenza di Alice, resta al di là dello specchio, nella sua apparente pazzia in cui è riuscito a riunire i pezzi della sua sgretolata identità e a ritrovare sé stesso, ovvero il signor Nessuno, secondo cui «il nome è la cosa; [...] è [...] il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi. [...] Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo».¹²⁸ Alice torna nella realtà ma Carroll ricorda, come afferma Stefano Bartezzaghi, che l'uomo talvolta deve ricorrere alla propria fantasia e godere delle meraviglie che offre:

Ferme restate [...]

¹²⁷ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 125-126.

¹²⁸ Ivi, 125.

In un paese dove la Meraviglia è vanto,
Dove sognando passano i giorni ma non l'incanto [...].

Eternamente allor sulla corrente scivolate via...
La vampa dorata che su voi indugia è pur la mia...
La vita, se non un sogno, sai che sia?¹²⁹

Debenedetti sostiene che la narrativa moderna sia caratterizzata da uno «sciopero dei personaggi»,¹³⁰ e il primo a confermarlo senza timori è stato proprio Pirandello; in tal caso, piuttosto che di sciopero dei personaggi si può parlare di sciopero degli autori, poiché, secondo lo scrittore francese Robbe-Grillet, «i creatori di personaggi, nel senso tradizionale, riescono solo a presentarci dei fantocci, a cui essi stessi hanno cessato di credere».¹³¹

IV.4. Un bambino, uno specchio e una scacchiera: gli elementi comuni in Bontempelli e Carroll

Nel periodo compreso tra le due guerre, sebbene l'influenza delle avanguardie si faccia ancora sentire, prevale una tendenza alla restaurazione dei modelli tradizionali: una delle riviste principali in questa fase è «900» fondata da Massimo Bontempelli, il cui programma si rifà in parte al movimento futurista, rifiutandone alcuni elementi. Egli concorda con l'avanguardia nel ritenere che l'ultima metà dell'Ottocento sia stata un periodo contagiato da un lato dalla forza dell'intelletto in grado di persuadere che la critica fosse l'unica via per liberare lo spirito, e dall'altro caratterizzato dal naturalismo e da aspetti sentimentali e psicologici che hanno impedito all'uomo di appassionarsi

¹²⁹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 234.

¹³⁰ G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 22.

¹³¹ ALAIN ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman*, Milano, Sugar, 1965 (Paris 1963), p. 57.

all'avventura; condivide con il futurismo la volontà di rinnovamento ma ne respinge le modalità di attuazione violente, anarchiche e distruttive, insieme all'ideale antiborghese. Bontempelli sostiene la necessità che il poeta attui una commistione di realismo e magia e che l'arte venga concepita come azione magica e avventurosa inserita in un contesto quotidiano: tale concezione è definita "realismo magico".¹³²

Una delle prime opere in cui manifesta la sua poetica è il romanzo *La scacchiera davanti allo specchio* (1922). Già dal titolo si colgono due elementi fondamentali che occupano una posizione altrettanto importante anche nella storia di Carroll, ovverosia lo specchio e la scacchiera.

Quanto al primo, si tratta di un tema il cui fascino ha interessato filosofi, scrittori e artisti fin dai tempi più antichi.¹³³

Lo specchio riflette uno spazio invertito rispetto a quello reale, che sembra essere il medesimo ma non lo è, dove ciò che si trova a destra appare a sinistra; ma è anche in grado di offrire un'immagine di sé stessi dalla quale si scorgono aspetti che altrimenti non si sarebbero conosciuti, una fedele riproduzione inconsistente della persona che insieme affascina e atterrisce; inoltre rende ammirabile la propria bellezza, il che può sfociare positivamente nella conoscenza di sé e divenire un'esortazione alla prudenza intesa come

¹³² Il realismo magico viene spesso confuso con il surrealismo, nonostante condividano alcuni aspetti come l'impiego di temi onirici e dell'inconscio, con la differenza che gli scrittori appartenenti alla prima corrente considerano la realtà caratterizzata da aspetti fantastici, mentre i surrealisti indagano ciò che va al di là del reale attraverso elementi quali, per esempio, il sogno, l'ipnosi o la scrittura automatica. Questi ultimi, inoltre, si contraddistinguono per lo stile violento e ribelle.

¹³³ Sono numerosi gli studi dedicati alla simbologia dello specchio; di seguito se ne citano alcuni tra i più significativi: ANDREA TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Bollati Boringhieri, 1991; AGOSTINO LOMBARDI, *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Roma, Bulzoni, 1999. Tra i maggiori scrittori europei che nelle loro opere hanno utilizzato l'elemento letterario del doppio legato allo specchio si ricordino: NIKOLAJ GOGOL', *Il naso*, in *Racconti di Pietroburgo*, Torino, Einaudi, 2006 (1842); VIRGINIA WOOLF, *Orlando*, a cura di Alessandra Scalerò, Milano, Mondadori, 2002 (London 1928); JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2006 (Buenos Aires 1944). Questi scrittori che si dedicano al tema dello specchio si rifanno a una lunga tradizione: si pensi al mito di Narciso che si innamora della sua immagine riflessa nello specchio d'acqua, nell'opera di PUBLIO OVIDIO NASONE, *Narciso*, in *Le metamorfosi*, trad. di Lalla Romano, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 2005 (43 a.C.-18). Interessante la lettura di UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 2001 (Milano 1985).

umiltà, o negativamente nel narcisismo.

L'illusione di entrare nello specchio mentre ci si riflette in esso ha fornito spunti a un gran numero di scrittori per la composizione dei loro romanzi fantastici. Tra le varie immagini e funzioni attribuite a tale oscuro oggetto, quella che domina l'opera di Carroll e di Bontempelli è lo specchio magico con la funzione di porta che permette l'ingresso in una nuova realtà, nella quale il lettore viene invitato a entrare per scorgere il carattere fittizio del mondo in cui vive. In Carroll si legge:

Ti piacerebbe vivere nella Casa dello Specchio, Kitty? [...] Puoi dare una *sbirciatina* al corridoio nella Casa dello Specchio se lasci la porta del nostro salotto ben aperta; è un corridoio somigliantissimo al nostro, per quanto se ne può vedere, soltanto che potrebbe essere completamente diverso più in là. [...] Come sarebbe bello se potessimo penetrare nella Casa dello Specchio! [...] Facciamo finta che il vetro sia morbido morbido come una garza, così che si possa attraversarlo. Diamine, sta mutandosi in una specie di foschia adesso, ti dico! Sarà abbastanza facile attraversarlo... – Nel dir così Alice era salita sulla mensola del caminetto [...] e [...] il vetro cominciò a liquefarsi, come fosse una splendente nebbiolina argentata. [...] Con un saltino entrò nella stanza dello Specchio. Per prima cosa guardò se ci fosse il fuoco nel caminetto e [...] ce n'era uno vero [...] come quello che si era lasciato dietro. [...] «[...] Oh, che buffo sarà quando mi vedranno qui dentro attraverso il vetro e non potranno prendermi!» Poi cominciò a guardarsi attorno, e si accorse che quel che poteva vedere dalla vecchia stanza era normale e privo d'interesse; ma che tutto il resto era quanto mai differente. Per esempio, i quadri sulla parete accanto al caminetto parevano vivi e lo stesso orologio sulla mensola (se ne poteva vedere soltanto il dorso, capite, nello Specchio) aveva la faccia di un vecchietto che ghignava. «Non tengono questa stanza in ordine come l'altra», pensò Alice scorgendo diversi pezzi degli scacchi fra i tizzoni del focolare. [...] Gli scacchi camminavano qua e là, a due a due! – Ecco il Re Rosso e la Regina Rossa, [...] il Re Bianco e la Regina Bianca. [...] Quindi, volse risolutamente le spalle alla casa e si rimise [...] sul sentiero, decisa a proseguire dritto finché non avesse raggiunto la collina.¹³⁴

¹³⁴ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 133-138.

In Bontempelli:

Appena fui solo nella stanza, m'affacciai alla finestra. Ma di là non si vedeva niente d'interessante. [...] Andai verso lo specchio [...] ma non arrivavo a vedermici: [...] il caminetto era piuttosto alto, e io piuttosto basso. [...] Mi alzai [...] in punta di piedi, per vedere se riuscivo a scorgere almeno un po' della mia persona nello specchio. Ma era inutile. [...] Così stirandomi in su, feci la seguente riflessione: «In quello specchio c'è tutto quello che c'è in quella stanza, la parete azzurra, la scacchiera, i pezzi: dunque ci devo essere anch'io». Allora accadde una cosa buffissima. Accadde che il Re bianco – non quello vero, che era di qua; quello riflesso e un po' più pallido, ch'era di là – il Re bianco cessò di fissare, traverso la superficie dello specchio, il suo compagno, e guardò invece verso me, si scosse un poco, e [...] mi disse: – Sicuro che ci sei. [...] Vieni anche tu di qua, e ti vedrai. [...] – Ti aiuterò. Chiudi gli occhi, e tienli ben serrati. [...] Mentre stavo così, non sentii più nessuna voce intorno, mi sentii come immerso nel silenzio. Poi mi avvolse una specie di frescura umida. Da ultimo udii la voce del mio Re, ma molto più vicina, quasi all'orecchio: – Ecco: guarda pure. [...] Mi vidi in una pianura sterminata. Accanto a me c'era il Re, tal quale lo vedevo, prima, nello specchio, ma diventato alto, alto quasi come me. [...] – Di qua [...] credevo che fosse tal quale come di là: una stanza, con un caminetto, con una parete azzurra... – Infatti, appena passato lo specchio c'è tutto questo, tutto uguale, fino alla parete azzurra. Ma dopo la parete, tutto cambia.¹³⁵

Dai due estratti dai racconti di Carroll e Bontempelli sono evidenti le immagini dei due mondi posti l'uno di fronte all'altro: quello oltre lo specchio, luogo sconosciuto, prodotto dei sogni, dominato da spazi sconfinati e indefiniti, dove le comuni regole fisiche vengono rovesciate, e quello che i protagonisti si sono lasciati alle spalle, lo spazio razionale e delineato.

Benché Carroll utilizzi una narrazione eterodiegetica e Bontempelli persegua quella omodiegetica – quindi il primo è assente dalla vicenda mentre il secondo pone come

¹³⁵ MASSIMO BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, Palermo, Sellerio, 1981 (Firenze 1922), pp. 15-24.

protagonista il proprio *alter ego*¹³⁶ – entrambi raccontano le vicende di due bambini di età compresa tra gli otto e i dieci anni che intraprendono un viaggio al di là di uno specchio.

L'autore italiano ricorda un episodio della sua infanzia in cui i genitori l'hanno punito chiudendolo in camera, e fantasticando su uno specchio e una scacchiera comincia la sua avventura; Alice, invece, compie il suo ingresso nello specchio mentre gioca nella stanza con la micina, Kitty.

È interessante notare come i confini tra la realtà e il mondo oltre lo specchio siano impercettibili: entrambi gli scrittori fanno entrare il lettore in un mondo fantastico senza sottolineare l'aspetto irrealistico del mutamento spaziale, ed è una delle caratteristiche distintive e più coinvolgenti del "realismo magico": in tal modo ciò che sembra assurdo viene inglobato spontaneamente nella realtà quotidiana del narratore.

Trovandosi i protagonisti dentro a uno specchio in cui ciò che si riflette risulta capovolto, come la destra e la sinistra, anche le norme fisiche e comportamentali appaiono rovesciate. In Carroll si legge:

Accanto ad Alice sul tavolo c'era un libro, [...] e [...] cominciò a sfogliarne le pagine, [...] «...perché è tutto in un linguaggio che non conosco», si disse. [...] Vi si scervellò per un po' ma alla fine ebbe una brillante idea. – Diamine, è un libro dello Specchio, naturalmente! E, se lo metterò davanti a uno specchio, le parole torneranno nel verso giusto.¹³⁷

– Le voglio andare incontro, – disse Alice, perché [...] aveva idea che sarebbe stata cosa [...] grandiosa conversare con una vera Regina. – Non puoi proprio farlo, – disse la Rosa; – ti consiglio di camminare nell'altra direzione. Ad Alice parve un'insensatezza; non disse niente ma subito si avviò verso la Regina Rossa. Con sua

¹³⁶ Per approfondire il tema riguardante le tecniche narrative si veda GÉRARD GENETTE, *Discorso del racconto*, in *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1966), in cui l'autore indaga, attraverso l'analisi tecnica del romanzo *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, le modalità generali di composizione di un romanzo.

¹³⁷ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 137.

sorpresa la perse di vista in un attimo e si trovò a camminare di nuovo in direzione della porta d'ingresso. [...] Pensò che stavolta avrebbe provato l'espedito di camminare nella direzione opposta. Con pieno successo. Non aveva ancora camminato per un minuto che si trovò faccia a faccia con la Regina Rossa.¹³⁸

Vivere a rovescio [...] presenta un gran vantaggio: la memoria lavora in entrambi i sensi. [...] Per esempio, ora, – proseguí [la Regina Bianca], appiccicandosi un grosso pezzo di cerotto intorno a un dito, – c'è il Messaggero del Re. È in prigione adesso, perché è stato condannato; e il processo non comincerà prima di mercoledì; e, naturalmente, il reato verrà per ultimo. [...] Alice aveva appena cominciato a dire: – Ci dev'essere un malinteso..., – allorché la Regina attaccò a gridare [...] agitando la mano [...]. – Che accade? [...] Vi siete punta il dito? – Non mi sono *ancora* punta [...] ma mi pungerò presto [...]. Quando mi riallacerò lo scialle [...] la spilla si aprirà. [...] La spilla si aprí di scatto; la Regina l'afferrò a casaccio e cercò di riagganciarla. [...] La punta era scivolata fuori e la Regina si era bucata il dito. [...] Ecco il motivo del sanguinamento, [...] adesso capisci in che modo accadono le cose qui. – Ma perché non gridate *adesso*? – domandò Alice [...]. – Diamine, perché l'ho già fatto.¹³⁹

Anche nell'opera di Bontempelli ci si trova in un mondo governato da leggi inverse e lo si capisce quando il Re svela al bambino che in quel paese «si cammina in modo speciale».¹⁴⁰

Nell'esempio che segue è evidente l'immagine di una lieve salita riflessa nello specchio:

Lo specchio, appoggiato sul marmo del caminetto, era leggermente inclinato in avanti. Perciò la scacchiera e i trentadue pezzi che vi si vedevano non stavano sullo stesso piano dei trentadue pezzi veri, ma sembrava si arrampicassero sopra un leggiero declivio.¹⁴¹

Dopo dieci o dodici passi mi sembra di sentire un che di strano nel mio andare;

¹³⁸ Ivi, p. 144.

¹³⁹ Ivi, pp. 173-174.

¹⁴⁰ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 24.

¹⁴¹ Ivi, p. 17.

ma non capivo perché. [...] Avevo l'impressione di salire. [...] Sebbene, all'apparenza, io fossi in perfetta pianura, stavo invece montando su per una salita, non molto ripida, ma sensibile.¹⁴²

Vedevo [...] oggetti [...]. Sedie, tavolini, mensole, cassettoni [...]. – E gli scacchi? – Quelli sono una cosa di mezzo tra le persone e gli oggetti. Qualche valore, mio Dio, ce lo hanno: ma non tanto da arrivare quassù.¹⁴³

Nella realtà della stanza la scacchiera è leggermente inclinata, quasi che gli scacchi volessero scalare lo superficie riflettente; al di là di essa, infatti, quando il protagonista compie la scalata verso l'alto, non vi trova gli scacchi perché, come spiega uno degli oggetti lì presenti, essi sono superiori agli uomini che si trovano in basso, ma inferiori agli elementi che si trovano in alto, laddove né uomini né scacchi, per quanto tentino, riescono a salire.

Finora si sono esaminate, tramite citazioni testuali, le caratteristiche distintive del “realismo magico”; ricapitolando: la presenza, come indica il nome stesso, dell'elemento magico, cioè lo specchio; l'aspetto non dichiarato dell'elemento surreale, così da introdurlo nella realtà quotidiana nel modo più naturale possibile e coinvolgere maggiormente il lettore; l'assunzione di diverse prospettive, come ad esempio quella del protagonista bontempelliano nella stanza e nel paese dello specchio, oppure quella dei vari personaggi al di là dello specchio (uomini che si trovano in basso nella pianura e oggetti posizionati, invece, in un luogo elevato e sconosciuto agli abitanti dell'area pianeggiante); la medesima presentazione dei diversi punti di vista è riscontrabile nei paesi di Carroll; l'abbattimento del nesso causa-effetto, cosicché un personaggio, come nel caso della Regina Bianca in *Al di là dello specchio*, prova dolore ancor prima che la violenza dell'ago si scagli sul suo dito

¹⁴² Ivi, p. 47.

¹⁴³ Ivi, pp. 52-57.

e viene a conoscenza della condanna del Messaggero del Re prima che abbia avuto luogo il processo per dichiararlo colpevole o meno.

Collegata all'assenza di causa-effetto è la distorsione spaziale:

Per un motivo o per l'altro, cominciarono a correre. Ripensandoci tempo dopo, Alice non riuscì a capacitarsi di come avessero cominciato; tutto quel che ricordava è che correvano mano nella mano e che la Regina correva così veloce che non poteva far altro che andare di pari passo con lei; e tuttavia la Regina continuava a gridare: – Più presto! Più presto! – e Alice sentiva che *non* avrebbe potuto andare più svelta sebbene non le rimanesse il fiato per dirlo. La cosa più strana era che gli alberi e le altre cose intorno a loro non cambiavano mai di posto: per quanto veloci andassero, sembravano non superare nulla. «Mi chiedo se tutte le cose si muovano con noi», pensò la povera e sconcertata Alice. [...] – Siamo ancora qui? – riuscì finalmente a dire ansimando Alice. – Ancora qui! – ripeté la Regina. – Diamine, qui ci siamo passati dieci minuti fa! [...] E andarono talmente veloci che a un certo punto sembrarono fendere l'aria, coi piedi che a stento sfioravano il suolo [...]. Alice si guardò attorno con grande sorpresa. – Diamine, mi pareva che fossimo rimaste sotto a quest'albero per tutto il tempo! Tutto è esattamente com'era! [...] Nel *nostro* paese, – disse Alice [...], – generalmente si raggiunge qualche altra parte... se si corre velocissimo per tanto tempo come abbiamo fatto noi.¹⁴⁴

– Ma qui le cose si spostano! – disse [Alice]. La «cosa» attraversò il soffitto in tutta tranquillità, come se fosse sua abitudine farlo.¹⁴⁵

Ne *La scacchiera davanti allo specchio* è presente la medesima alterazione spaziale attuata da Carroll:

Cominciammo ad andare. Dico andare tanto per intenderci, ma non avevo l'impressione di camminare. Non sapevo bene se mi spostavo io o se per caso si spostava invece quel curioso spazio intorno a me.¹⁴⁶

¹⁴⁴ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 146-147.

¹⁴⁵ Ivi, p. 177.

¹⁴⁶ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 30.

Io camminavo, sì, in modo regolare e per mio conto, ma cominciavo a cambiar direzione; ed era il suolo stesso, sotto i miei piedi, che mi guidava dolcemente a quella maniera.¹⁴⁷

Mi misi a correre disperatamente, diritto davanti a me, a correre, correre, come un pazzo. [...] A un certo punto mi fermai. Tutto intorno a me era identico al luogo donde m'ero mosso.¹⁴⁸

Un particolare interessante riguardo alle storie che Carroll racconta alle sue piccole amiche consiste nel fatto che in ogni situazione le idee gli sorgono nella mente man mano che ciascuna di loro commenta; in base alle domande o alle curiosità che nascono, egli costruisce la vicenda, cosicché si abbia la sensazione di aver dato voce a una fantasia propria. Il primo libro nasce dall'insistenza delle bambine nel voler udire la narrazione del reverendo:

E sempre, man man che i pozzi della fantasia
la narrazion prosciuga
ed il fabulator spossato, sul punto d'andar via
si sforza debolmente
di togliere al soggetto ogni sua vigoria,
di dir: – Ad altra volta il resto...
– È ora l'altra volta! – squillan le gaie voci e così sia.

Del Paese delle Meraviglie nacque così la storia,
foggiando lento e
uno a uno i singoli eventi di cui si dà memoria...¹⁴⁹

È proprio dall'esclamazione delle fanciulle «È ora l'altra volta» che Carroll comincia

¹⁴⁷ Ivi, p. 50.

¹⁴⁸ Ivi, p. 78.

¹⁴⁹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 4.

la lunga serie di paradossi presente nei suoi racconti: egli avverte così il lettore dello stile della narrazione, introducendolo nel paese delle Meraviglie tramite la «porta del Tempo».¹⁵⁰ Le distorsioni temporali e spaziali attuate da Carroll e da Bontempelli derivano dal fatto che Tempo e Spazio sono dotati di volontà propria, dunque sono liberi di muoversi a proprio piacimento.

Il secondo tema riscontrato in entrambi gli autori, come accennato in precedenza, è quello della scacchiera. Si tratta di un gioco diventato oggetto di interesse per tutti i tipi di arte antica e moderna, soprattutto per la letteratura.¹⁵¹ Nasce in India nel VI secolo a.C. e tra l'VIII e il XI si diffonde nella regione persiana anche dal punto di vista teorico producendo trattati sulle norme di sfida tra giocatori; in Italia fa il suo ingresso nel XV secolo con le regole che si conoscono attualmente. Secondo una delle leggende più diffuse, il gioco degli scacchi viene interpretato come metafora della vita, simbologia ampiamente utilizzata anche oggi.

Si narra che un giorno un Re combatté per salvare il Regno, e l'unica strategia per vincere comportava la morte del figlio. A lungo egli si strusse e tentò, a posteriori, di pensare se fosse potuto esserci un modo alternativo per riuscire vittorioso, finché andò a

¹⁵⁰ S. BARTEZZAGHI, *Il patto con l'unicorno*, cit., p. XVIII.

¹⁵¹ Tra gli innumerevoli scrittori che si sono imbattuti in questo tema, se ne citano alcuni utili per comprenderne la diversa simbologia da autore ad autore: EDGAR ALLAN POE, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*, Milano, Se, 2009 (Virginia 1836); VLADIMIR NABOKOV, *La difesa di Lužin*, Milano, Adelphi, 2001 (Berlino 1930); EUGENIO MONTALE, *Nuove Stanze*, in *Le Occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, Milano, Mondadori, 2011 (Firenze 1939); STEFAN ZWEIG, *La novella degli scacchi*, a cura di Simona Martini Vigezzi, Daniele Del Giudice, Milano, Garzanti, 2004 (Petrópolis 1941); GIUSEPPE PONTIGGIA, *Il giocatore invisibile*, Milano, Mondadori, 2007 (Milano 1978); PAOLO MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, Milano, Adelphi, 2003 (Milano 1993). Tra gli scritti più antichi si menzionino il canto XXVIII (88-93) del *Paradiso* in cui si fa riferimento all'antica leggenda citata sopra riguardante gli scacchi e MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, II, cap. XII, a cura di Jorge Luis Borges, Gustave Doré, Roberto Paoli, Alfredo Giannini, Milano, BUR, 2007 (Madrid 1606) che paragona la vita a una partita di scacchi. Jorge Luis Borges, uno dei più importanti scrittori argentini e caposaldo della letteratura fantastico-realistica, con le sue intuizioni filosofiche sugli scacchi ha condizionato la tradizione postmoderna seguente: degna di nota è la raccolta di racconti intitolata *Finzioni* (JORGE LUIS BORGES, *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Fabio Rodríguez Amaya, Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2003; Buenos Aires 1944). Si consulti, inoltre, MASSIMO NICODEMO, *Scacchi e letteratura*, Palermo, Prisma, 2007, il quale traccia un *excursus* dei principali autori-scacchisti ricordandone alcune citazioni. L'intenzione dell'autore consiste nel sottolineare la passione poetica e letteraria per il gioco degli scacchi.

fargli visita un brahmino che per consolarlo gli insegnò un passatempo da lui stesso inventato, quello degli scacchi. Apprendendo e applicando le astute strategie che il gioco richiede, il Re capì che per vincere la battaglia non avrebbe avuto altra possibilità se non quella di sacrificare il figlio; per ringraziarlo della lezione insegnatagli, decise di offrire al brahmino dei beni materiali come palazzi o denaro, ma l'uomo rifiutò dicendo che avrebbe preferito un chicco di grano per ogni casella della scacchiera (64) raddoppiato di volta in volta. Il Re venne informato dai suoi matematici che si trattava di un'esigenza altamente costosa, anzi, tutto il grano del Regno non sarebbe bastato a soddisfare il brahmino. Infine egli non volle alcuna ricompensa: la sua intenzione era solo quella di far comprendere al Re l'importanza e il valore di una richiesta apparentemente insignificante.

Gli scacchi rappresentano l'intelligenza e l'astuzia di una persona, possono essere «metafora del gioco con la morte»,¹⁵² o, secondo una simbologia più diffusa, della vita: i problemi esistenziali vengono associati da molti scrittori a questioni scacchistiche, che devono essere risolte tramite strategie per arrivare allo "scacco matto", per dirimere cioè le faccende avverse. Gli scacchi insegnano a vivere, perché alla fine gli uomini sono pure imitazioni degli scacchi, li emulano. Si trova la medesima considerazione in Bontempelli quando dà la parola al Re Bianco:

Noi, noi i pezzi del gioco degli scacchi, siamo le creature più importanti del creato: le sole eterne. [...] I pezzi degli scacchi sono molto, molto più antichi degli uomini: molti secoli dopo che c'erano gli scacchi sono nati gli uomini, che sono all'ingrosso una specie di pedoni, con i loro alfieri, Re e Regine; e anche i cavalli, a imitazione dei nostri. Allora gli uomini hanno fabbricato delle torri per fare come noi. Hanno poi fatto anche molte altre cose, ma quelle sono tutte superflue. E tutto quello che accade tra gli uomini [...] non sono altro che imitazioni confuse e variazioni impasticciate di grandi partite a scacchi giocate da noi. Noi siamo gli esemplari e i

¹⁵² SILVIA TOMASI, *Zweig e Maurensig: partita a scacchi*, www.treccani.it/scuola/dossier/2010/comparatistica.html, 12/08/2014.

governatori dell'umanità.¹⁵³

Quando, di là, due uomini giocano a scacchi [...] fanno una buffonata. [...] Le partite che contano sono quelle che giochiamo noi, e [...] dirigono i fatti umani; diventano, imitate alla meglio dagli uomini, gli avvenimenti della storia, come guerre e simili. Quelle che giocano gli uomini, sono una contraffazione.¹⁵⁴

Ma gli scacchi rappresentano altresì la disputa tra conscio e inconscio, la quale rischia di compromettere l'integrità mentale portando alla follia, o denotano un'ossessione.

In tale gioco è insita una commistione di filosofia, matematica, poesia, scienza, psicologia, arte, ed è proprio questa sua particolare caratteristica che, assieme all'aspetto enigmatico delle sue origini e dei suoi significati, ha suscitato l'interesse di personaggi distanti tra loro dal punto di vista ideologico e temporale. La simbologia scacchistica comunque varia da autore ad autore e in base all'epoca: ognuno vi conferisce una sfumatura differente a seconda delle proprie idee e delle proprie esigenze di rappresentazione; delinea quasi sempre una situazione conflittuale, ma per comprendere meglio la funzione che assume in un'opera letteraria è necessario determinare l'importanza del gioco in generale in un dato contesto.

La metafora sotto cui si celano le vicende scacchistiche ideate da Carroll e da Bontempelli è quella della partita intesa come vita reale; al di là dello specchio ,nel paese di Carroll, le pedine degli scacchi assumono dimensioni e caratteristiche umane:

– Sta arrivando! [...] – Sento i suoi passi [...]. Alice si guardò intorno con impazienza e scoprì che si trattava della Regina Rossa. – È cresciuta un bel po'! [...] Quando Alice l'aveva trovata fra la cenere la prima volta era alta soltanto tre pollici... ed eccola lí adesso, che superava Alice di quasi tutta la testa!¹⁵⁵

¹⁵³ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., pp. 40-41.

¹⁵⁴ Ivi, p. 66.

¹⁵⁵ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 144.

Sono le pedine stesse che si muovono di casella in casella, come fossero guidate da una mano invisibile proveniente dall'alto, in una sconfinata campagna in cui «un gran numero di minuscoli ruscelli l'attraversa parallelamente da un lato all'altro, e il terreno nel mezzo era diviso in tanti quadrati da tantissime siepette verdi che andavano da ruscello a ruscello»;¹⁵⁶ «è tracciato come se fosse una grande scacchiera! Disse [...] Alice. [...] Si sta giocando un'enorme partita a scacchi...su tutto il mondo...se questo è il mondo [...]».¹⁵⁷ Anche in Bontempelli le pedine diventano quasi umane, grandi quanto il bambino e dotate di parola:

Accanto a me c'era il Re, tal quale lo vedevo, prima, nello specchio, ma diventato alto, alto quasi come me.¹⁵⁸

Il secondo paese oltre lo specchio, costituito anch'esso da una «pianura sconfinata»,¹⁵⁹ si presenta in modo analogo a quello carrolliano, ovvero come una grande scacchiera:

D'un tratto [...] si riempì d'un nero che subito venne avanti come una specie di nuvola, strisciando lungo il suolo, poi il nero subito si mescolò di bianco, e in brevissimo tempo avvicinandosi e ingrossando, [...] [arrivarono] tutti gli altri pezzi della scacchiera [...]: l'ordine in cui marciavano [...] era questo: davanti le due Regine, fiancheggiate ognuna da due alfieri, poi le quattro torri, poi i sedici pedoni: e tutti disposti, come s'è capito, non secondo stanno sulla scacchiera, ma i bianchi si alternavano con i neri in modo da figurare un arabesco simmetrico. [...] – Ora – [...] annunciò il Re bianco – vedrai una partita. [...] Sul suolo c'era [...] una grande scacchiera, alta da terra come un gradino comune. Tutti i trentadue pezzi, compresi i

¹⁵⁶ Ivi, p. 146.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 23.

¹⁵⁹ Ivi, p. 27.

due Re, andarono a porsi ognuno al suo posto per il gioco, [...] come se da persone ridiventassero oggetti. [...] I pezzi [...] si muovevano rigidamente [...] quasi fossero sollevati e poi rimessi giù da una mano invisibile.¹⁶⁰

Trattandosi in entrambi i casi di metafore della vita, le esperienze dei protagonisti sulla scacchiera sono tormentate e imprevedibili, nonostante le ferree regole che governano il gioco. In seguito a una serie di violente disavventure, essi riescono a uscire da quel mondo attraverso il risveglio: si è trattato di un sogno. In Carroll il trambusto avviene durante il banchetto organizzato per celebrare Alice divenuta Regina, mentre tenta di formulare i ringraziamenti verso gli invitati:

(– E come mi spintonavano! – disse in seguito, quando raccontò alla sorella l’episodio della festa. – C’era da credere che volessero ridurmi come una sogliola!)

Infatti, le risultava piuttosto difficile starsene al suo posto mentre tentava di fare il suo discorso: le due Regine le si schiacciavano talmente addosso, una per parte, che quasi la sollevavano in aria. [...] – Abbi cura di te! – strillò la Regina Bianca aggrappandosi ai capelli di Alice con entrambe le mani. – Sta per accadere qualcosa! [...] In un solo istante accadde di tutto. Le candele crebbero fino al soffitto, simili a un fascio di giunchi con in cima fuochi d’artificio. In quanto alle bottiglie, ciascuna prese un paio di piatti, se li adattarono rapidamente a mo’ di ali e in tal guisa, con forchette al posto delle gambe, cominciarono a svolazzare in tutte le direzioni; [...] non c’era un minuto da perdere. Già diversi ospiti giacevano nei piatti e il mestolo della zuppa stava camminando sul tavolo in direzione di Alice e le accennava spazientito di togliersi di mezzo. – Non lo sopporto più! – gridò Alice, balzando su e afferrando la tovaglia con ambedue le mani: una buona strattonata e piatti, vassoi, ospiti e candele fracassarono al suolo in un sol mucchio. [...] La Regina [Rossa] [...] si era improvvisamente ridotta alle dimensioni di una bambolina [...]. – In quanto a *te*, – ripeté [Alice] acchiappando la piccola creatura [...], – ti scrollerò come fossi un micino, sta’ a vedere! [...] La tirò su dal tavolo e prese a scollarla avanti e indietro con tutta la sua energia. La Regina Rossa non oppose la minima resistenza; però la sua faccia si rimpicciolì e i suoi occhi divennero grandi e verdi; e mentre Alice non

¹⁶⁰ Ivi, pp. 62-64.

smetteva di scollarla, quella non smetteva di farsi piú piccola... e piú grassa... e piú soffice... e piú rotonda... e... ed *era* davvero una micina, insomma. – Vostra Maestà Rossa non dovrebbe far le fusa cosí forte, – disse Alice, strofinandosi gli occhi, rivolgendosi alla micina [...]. – Mi hai svegliato da... oh! ... Un sogno cosí bello! E tu, Kitty, eri con me... ovunque, nel mondo dello Specchio.¹⁶¹

Anche in Bontempelli il protagonista vive una situazione di scompiglio: egli ha un diverbio con gli ultimi personaggi incontrati nel suo cammino, quindi si spaventa per la rottura dello specchio del paese vicino a quello in cui si trova:

Il ladro [...] fece due o tre passi indietro, poi mise la mano in mezzo a quei pedoni, ne afferrò uno [...] e lo lanciò contro me con grande violenza. [...] I due del lago e la fantesca cercarono di fare lo stesso [...]. L'atto del ladro fu imitato dai facchini. [...] Si precipitarono furiosamente contro me con i loro corpi. [...] Mi buttai proprio ai loro piedi e li afferrai bruscamente per le gambe. Cosí essi mi caddero addosso [...]. D'improvviso s'udí un rumore sordo e soffocato come di tuono, poi grida lontanissime da tutti i punti dell'orizzonte; e l'aria parve vacillare e tutt'all'intorno farsi livida, e una lunga ventata gelida m'avvolse e mi fece rabbrivire dalla testa alle piante. [...] Cessò la pioggia dei proiettili, mentre cresceva quel rumore remoto di grida innumerevoli. [...] I tiratori gridavano come invasati [...]. Li vidi [...] fuggire tutti, [...] e i facchini, e il ladro. [...] – Insomma – gridai – vuol dirmi che cos'erano quelle grida, quella fuga generale, quel cataclisma? Il Re bianco [...] rispose: – Suppongo che sia andato in pezzi lo specchio. [...] Cominciai a tremare [...]. Poi mi misi a correre disperatamente [...]. – Ma non capisce – gridai – che se lo specchio si è rotto io non potrò mai piú, mai piú tornare nella mia stanza [...]? – Erano gli abitanti d'un altro specchio; è quello là che s'è rotto, non il nostro.¹⁶²

Stanco e turbato per l'accaduto, il bambino decide di dormire e, temendo che il Re Rosso si allontani e faccia ritorno nella stanza senza di lui, si addormenta tenendolo tra le

¹⁶¹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 228-232.

¹⁶² M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., pp. 70-79.

sue braccia, come fosse un giocattolo, medesima sorte della Regina Rossa che incappa come «una bambolina»¹⁶³ tra le mani di Alice:

Raggiunsi pian piano il mio Re, e, standogli alle spalle, d'un tratto lo afferrai per la vita e lo sollevai tra le braccia [...]. Egli tra le mie mani [...] s'irrigidì. – Ora – mi dissi – non c'è più pericolo di niente, anche se faccio un sonnellino. Mi sbottonai la giacca, mi strinsi il Re sopra il petto, poi riaccostai le due falde della giacca sopra di lui [...]. Così, se anche il sonno m'avesse vinto, ero certissimo che, quand'egli fosse tornato al suo posto, io sarei stato trasportato dal suo stesso movimento. [...] E mi addormentai. [...] Dormendo, sentii quasi un rumore vago, una specie di cigolìo, come d'un uscio che s'aprì. [...] Il mio primo pensiero fu di palparmi con le mani il petto, per vedere se il Re c'era ancora. Non sentendolo, fui per gridare dallo spavento. E mi svegliai del tutto. E quel cigolìo cessò, ma intanto vidi che l'uscio si apriva: l'uscio della famosa stanza; e nello stesso istante vidi davanti a me il camino, lo specchio, la scacchiera con su i pezzi, e, nello specchio, i pezzi riflessi. Durante il mio sonno, era evidente, il Re bianco era stato richiamato al suo posto, e io, secondo la mia previsione, ero stato trasportato con lui, ed ero ripassato regolarmente di qua.¹⁶⁴

IV.5. Crisi linguistiche e metamorfosi animali nelle eterotopie di Landolfi e Carroll

Il Novecento è attraversato da una profonda crisi che investe le certezze dell'uomo, la sua centralità nel mondo e la necessità stessa di quest'ultimo, la percezione del tempo e dello spazio, il personaggio romanzesco, la letteratura, e si assiste a una conseguente crisi anche nel linguaggio. Lo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal si esprime così nella sua *Lettera di Lord Chandons* (1902):

Sulle prime mi divenne gradualmente impossibile trattare un soggetto, piuttosto elevato come piuttosto usuale, a pronunciare allora quelle parole delle quali pure tutti gli uomini sono soliti valersi correntemente senza alcuna esitazione. Provavo un incomprensibile disagio [...] perché le parole astratte, di cui pure la lingua deve

¹⁶³ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 229.

¹⁶⁴ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., pp. 82-85.

valersi, secondo natura, per poter esprimere con chiarezza un qualsivoglia giudizio, mi si sfacevano nella bocca come funghi muffi.¹⁶⁵

Nell'opera diaristica di Tommaso Landolfi intitolata *Rien va* (1963) egli afferma: «L'espressione, la voce stessa ci tradiscono, o almeno tradiscono ciò da cui si dipartono».¹⁶⁶ Non allude soltanto all'inganno della scrittura che si trova legata con un cordone ombelicale alla tradizione letteraria, ma soprattutto a quello della parola, che a causa della sua struttura arbitraria e di esigenze di contesto ha perso la sua autenticità primordiale; il significante ha lasciato spazio al significato, la forma è stata sostituita dal concetto.

Landolfi e Carroll reagiscono alla crisi linguistica operando una regressione del linguaggio verso il luogo in cui ha avuto origine, cioè la bocca, riassegnandogli in tal modo la sua vitalità e autenticità primitiva. Qui incontra la figura dell'animale che si trova incorporata in esso e che ne rappresenta l'inconscio e l'animo infantile. Questo essere vivente non è dotato della facoltà di comunicazione verbale e, paradossalmente, spetta a lui il compito di delineare l'origine del linguaggio. L'assenza di voce è indice di purezza e di mancanza di arbitrarietà, ambedue simboli assegnati alla figura dell'animale;¹⁶⁷ per tali motivi è definito "antimetaforico" e ha la funzione quindi di mettere a nudo il lessico metaforico su cui si fonda l'uso moderno.

L'elemento dell'oralità che ha origine dalla bocca è spesso collegato all'elemento alimentare: l'associazione è presente ad esempio in Kafka; Deleuze e Guattari, a tal

¹⁶⁵ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandons*, a cura di Roberta Ascarelli, Pordenone, Studio Tesi, 1992 (Wien 1902), pp. 13-15.

¹⁶⁶ TOMMASO LANDOLFI, *Opere*, vol. II (1960-1971), a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 297.

¹⁶⁷ PAOLO TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno Editore, 2006.

proposito, sostengono che «Kafka dimostra una persistente ossessione dell'alimento»¹⁶⁸ e il medesimo collegamento lo si trova in Landolfi e Carroll.

Nel breve racconto del primo autore, *Parole in agitazione* (1968), e nell'opera di Carroll viene delineato un mondo attraverso la convivenza e scambievolezza tra bocche, parole e animali in cui il linguaggio si impadronisce nuovamente della sua funzione originaria regredendo allo stadio animalesco.

In *Alice nel paese delle Meraviglie*, nel capitolo VI intitolato *Porco e Pepe*, la bambina si trova nella casa della Duchessa in compagnia della padrona, della cuoca e di un bebè condannato a morte perché in preda a starnuti compulsivi per il troppo pepe nell'aria. A un certo punto, per sottrarre il piccolo al suo perfido destino, lo conduce fuori casa con sé; qui accade un fatto piuttosto anomalo:

«Se non lo porto via con me, – pensò Alice, – nel giro di un paio di giorni lo ammazzano di sicuro. [...]». Pronunciò le ultime parole a voce alta e l'esserino grugnì [...] (nel frattempo aveva smesso di starnutire). – Non grugnire, – disse Alice, – non è per nulla un modo decoroso di esprimersi. Il bebè grugnì di nuovo e Alice piuttosto in apprensione lo scrutò in volto per capire come stava quella faccenda. Non c'era alcun dubbio che avesse un naso *parecchio* all'insù, molto più simile a un grugno che a un vero e proprio naso; anche gli occhi risultavano estremamente piccoli per essere quelli di un bimbo; [...] – il poverino singhiozzò di nuovo (o grugnì, impossibile stabilirlo) [...]. Grugnì ancora [...]. Stavolta *non* ci si poteva sbagliare: esso era né più né meno che un porco.¹⁶⁹

Si assiste in questo passo alla trasformazione di un bambino in un maiale: Carroll fa in modo che la scrittura intrattenga rapporti con gli animali fino a trasformarsi in animale anch'essa; si tratta di un fenomeno definito da Deleuze e Guattari “divenire-animale”:

¹⁶⁸ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996 (Paris 1975), p. 35.

¹⁶⁹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 61.

Non sappiamo nulla di un corpo finché non sappiamo quello che può, cioè quali siano i suoi affetti, come possano o meno comporsi con [...] affetti di un altro corpo [...] per comporre con lui un corpo più potente.¹⁷⁰

È evidente che non si tratta di identificazione o imitazione dell'animale ma di una semplice e pura alleanza: si crea un rapporto empatico con esso:

Se lo scrittore è colui che spinge il linguaggio al limite, limite che separa il linguaggio dall'animalità, dal grido, dal canto, allora sì, bisogna dire che lo scrittore è responsabile di fronte agli animali che muoiono. Scrivere, non per loro, non si scrive per il proprio gatto o per il proprio cane, ma al posto degli animali che muoiono, significa portare il linguaggio a questo limite. E non c'è letteratura che non porti il linguaggio e la sintassi al limite che separa l'uomo dall'animale.¹⁷¹

La relazione tra uomo e animale viene quindi presentata attraverso la metamorfosi, tematica che rispecchia perfettamente le domande dell'essere umano riguardo al posto che occupa nel mondo, le sue origini e il suo divenire. Quando si oltrepassa la barriera uomo-animale, essi si uniscono in un'unica creatura originando il caos.

Una letteratura che affronta il tema della metamorfosi legata alla crisi del linguaggio è creazione di eterotopie, non più di utopie:

Le utopie consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello,

¹⁷⁰ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Giancarlo Passerone, Roma, Castelvecchi, 2010, (Roma 1980), p. 364. Per "affetti" si intende, secondo il pensiero del filosofo Baruch Spinoza, la variazione continua della forza di esistere di un individuo.

¹⁷¹ G. DELEUZE, *A come Animale*, in *Abbecedario*, intervista a cura di Claire Parnet, regia di Pierre-André Boutang, artobjects vol. 3, 9 luglio 2012 (1988), artobjects.wordpress.com/2012/07/09/gilles-deleuze-a-come-animale-abecedario/

perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une e le altre) le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio [...]; le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Borges) inaridiscono il discorso, [...] contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica.¹⁷²

È nel divenire altro che risiede il senso della vita, corpi in divenire che creano modi di vivere attraverso alleanze, e alla fine «[...] non produce nient'altro che sé stesso».¹⁷³

Tra il bambino e il maiale c'è una continuità sottolineata dal fatto che la forma fisica muta ma la voce/grugnito dell'essere vivente si mantiene, ed è proprio tale espediente che indirizza il lettore a concentrarsi sulla bocca, luogo da cui nasce il linguaggio.

Alla luce di ciò è facile scorgere nelle vicende di Alice frequenti allusioni a quest'ultimo elemento: l'episodio in questione si svolge in cucina, stanza in cui avvengono i pasti, il bebè rischia di finire mangiato come punizione per i troppi starnuti, il Gatto del Cheshire scompare lasciando visibile soltanto il suo ampio e smagliante sorriso, e il maiale è una pietanza commestibile.

L'autore di Oxford si diletta tra i binomi corpo/bocca, oralità/linguaggio, favorendo un continuo interscambio tra la funzione di mangiare e quella di parlare, pertanto il lettore viene sorpreso da uno stato confusionale in cui non distingue più se si tratta di uomo o animale ed è in preda alla «crisi di ogni significazione».¹⁷⁴

– Allora il vostro dito va meglio, spero? – disse Alice [alla] Regina. – Oh, molto meglio! – gridò la Regina, mentre la sua voce più si allontanava più si faceva stridula.

¹⁷² MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, a cura di Emilio Panaitescu, Georges Canguilhem, Milano, Rizzoli, 1967 (Paris 1966), pp. 7-8.

¹⁷³ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 345.

¹⁷⁴ PAOLO TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, cit., p. 52.

– Molto me-eglio! Me-e-eglio! Me-e-e-e! – L’ultima parola finì in un lungo belato, talmente simile a quello di una pecora che Alice trasalí. Guardò la Regina, che le parve si fosse improvvisamente ricoperta di lana. Alice si strofinò gli occhi e guardò di nuovo. [...] Era sul serio una *pecora*.¹⁷⁵

Il medesimo trinomio bocca-parola-animalità lo si ritrova in Landolfi all’interno di

Parole in agitazione:

Al mattino, quando mi levo, naturalmente mi lavo i denti. Sicché stesi sullo spazzolino un vermicciuolo di dentifricio lungo circa un centimetro e mezzo, mi ficcai lo spazzolino in bocca fregando vigorosamente, quindi, colla bocca ancor piena di schiuma, succhiai un sorso dal rubinetto. Dico questo per dire che insomma feci tutto come al solito. Mi sciacquai la bocca e sputai. Ma ecco che, invece di venir fuori la solita disgustosa miscela, vennero fuori loro, le parole. Non so come spiegarmi: erano parole ma erano vive, e guizzavano qua e là nel lavandino, per fortuna vuoto. [...] Parevano vispe e allegre [...]. Discorrevano anche, o meglio gridavano con un vocino acutissimo, sebbene sempre fievolissimo per le mie orecchie. [...] Tesi l’orecchio e accostai il viso, e così, non senza sforzo, potetti udirle; non solo, ma, abituandosi il mio occhio cominciai a riconoscerne alcune. In verità dovrei dire a individuarne o leggerne alcune, giacché molte le conoscevo appena per prossimo; ad ogni modo vidi la parola Locupletale, e Massicotto ed Erario e Martello ed altre.¹⁷⁶

Ciò che le parole pretendono è una redistribuzione del significato non sulla base di quello che gli uomini credono, ma a seconda del loro significante. Questa ricerca parte giustappunto dalla bocca, poiché nel momento di formazione del linguaggio a partire da questo luogo, le parole sono pure e libere; soltanto più tardi sono state influenzate dalla conoscenza dell’uomo che ha arbitrariamente attribuito loro dei significati.

Il collegamento con l’animalità è evidente dai paragoni effettuati dall’autore tra parole e animale:

¹⁷⁵ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 176.

¹⁷⁶ T. LANDOLFI, *Parole in agitazione*, in *Un paniere di chiocciole*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 77-78.

Giravano come fanno qualche volta i coniglioli in gabbia o le giovani lontre nelle rapide. [...] – Calma – dissi io – è proprio vero che due femmine e una papera misero un mercato a Napoli. [...] Squittivano tutte insieme: [...] parevano sorci in trappola.¹⁷⁷

Sono numerosi gli autori che assumono gli animali come personaggi delle loro opere, in particolare scrittori di metafore: oltre ai due già citati e posti a confronto, Landolfi e Carroll, è il caso anche di Kafka e Tozzi. Le cause sono da ricercarsi nel distacco forzato dall'animale nella quotidianità come entità empirica, quindi alla ricomparsa di ciò che è stato rimosso: l'animale si presenta in qualità di fantasma, indubbiamente collegato alla crisi linguistica, che funge da intermediario tra il linguaggio consueto e le sue dimensioni inesplorate.

Carroll e Landolfi impiegano gli animali come personaggi delle loro opere perché sentono la necessità di riportare l'uomo a una dimensione animalesca primitiva, in modo tale da far comprendere loro il mondo con occhi animali, più attentamente, come attraverso una lente di ingrandimento.¹⁷⁸

Il mondo animalesco rappresenta l'uomo, non senza una punta beffarda di ironia, poiché «gli animali si trasformano in un anello che abbraccia l'umanità e la congiunge a un altro mondo. Sono un tramite popolato di voci e di segnali, di domande e forse di risposte. [...] Gli animali hanno un vantaggio: stando tra gli uomini e le cose, possono coincidere con l'uomo e vedere più oltre e più acutamente».¹⁷⁹

Nella preistoria uomini e animali si trovavano sullo stesso piano ed erano in grado di

¹⁷⁷ Ivi, pp. 77-81.

¹⁷⁸ Un esempio significativo del fenomeno del divenire-animale è rappresentato da *La metamorfosi* di Kafka (FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*, a cura di Luigi Coppé, Milano, Newton Compton Editori, 2013; Leipzig 1915).

¹⁷⁹ CLAUDIO MARABINI, *Prefazione*, in DINO BUZZATI, *Bestiario*, Milano, Mondadori, 2002 (Milano 1991), p. 7.

comunicare; con l'avvento della storia si è creato un *gap* tra di loro, oltre il quale si trova l'uomo, considerato superiore. Da quel momento gli è stata vietata qualsiasi forma di imitazione dell'animale, ritenuta argomento tabù da relegare alla sfera del sacro. Platone nella *Repubblica* (IV a.C.) dichiara che ogni riferimento alla preistorica parità tra uomini, animali o altre entità deve essere censurato poiché rischia di compromettere la posizione di superiorità umana:

Impediremo alle persone affidate alle nostre cure per essere avviate all'onestà, di imitare, pur essendo uomini, [...] cavalli che nitriscono, tori che muggiscono.¹⁸⁰

Il timore che ciò accada è indice perciò di un'affinità tra uomo e animale.

Quando Dio crea l'essere umano lo esorta a esercitare il suo dominio su tutti gli animali che si trovano sulla terra, e con tali parole pare riferirsi con paura a un mitico momento in cui la differenziazione tra gli uni e gli altri non esisteva. La sensazione di disagio da parte degli uomini nell'assomigliare agli animali, in particolare grazie alla loro capacità di imitazione, ha fatto in modo che avvenisse la scissione tra gli uni e gli altri. È grazie a questa facoltà che l'uomo è stato in grado di distinguersi e divenire tale, ma è anche il motivo che ha rivelato la sua essenza di animale che si cela dietro la facciata umana; si tratta di una parte del sé dominata dall'irrazionalità e dal caos: come afferma Giorgio Agamben, «l'uomo è l'animale che deve riconoscersi umano per esserlo».¹⁸¹

La maggior parte delle domande esistenziali che l'uomo si pone, sostiene il filosofo francese Jaques Derrida, proviene da un gioco di sguardi con l'animale, tramite il quale gli scrittori sono riusciti a rappresentare la situazione umana; quando l'animale osserva l'uomo lo mette silenziosamente a nudo, permettendogli così di conoscere sé stesso e

¹⁸⁰ PLATONE, *La Repubblica*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1990 (IV a.C.), p. 209.

¹⁸¹ GIORGIO AGAMBEN, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 33.

cogliere la propria essenza. Tale carattere è collegato alla funzione riflettente e al contempo straniante e metaforica della scrittura letteraria.

L'uomo moderno dunque va alla ricerca della propria identità perduta in questo secolo e lo fa rincorrendo un suo simile, l'animale, per conoscere l'altro lato di sé; per raggiungerlo è necessario oltrepassare il labile confine che lo separa dall'essere animalesco, oltre il quale viene meno non solo la razionalità ma anche la facoltà di utilizzo di un linguaggio coerente.

CAPITOLO QUINTO

GADDA, CALVINO, CARROLL: IL FUTURO DELLA LETTERATURA

V.1. Una storia senza conclusione: molteplicità della conoscenza in Gadda e Carroll

Landolfi e gli autori citati nel paragrafo precedente non sono gli unici ad avvertire la crisi del linguaggio letterario, anche Gadda ne subisce le conseguenze: la sua idea di utopia è che lo scrittore abbia di fronte un unico sistema linguistico di riferimento volto alla conoscenza della realtà, ma la situazione effettiva è caratterizzata da un linguaggio differente per ogni circostanza, dunque la sola verità che è possibile conoscere è quella linguistica. La complessità del mondo e il caos che lo domina sono rappresentati da un linguaggio altrettanto confuso, il cosiddetto “pastiche”, ovvero una scrittura composta atta a creare un effetto di disomogeneità e stravolgimento.

Le conclusioni nella maggior parte delle opere di Gadda lasciano il lettore in uno stato di sospensione che non prevede la classica catarsi: la sua volontà, come quella di Carroll, è di dimostrare che alla letteratura è rimasto il solo scopo di registrare criticamente la realtà e la sua assurdità, la superficialità della classe borghese e la sensazione di caos e spaesamento dilagante dovuta alla modernità, quindi l'impossibilità di conoscere completamente il mondo reale; è possibile intraprendere viaggi verso il suo apprendimento,

ma si tratta essenzialmente di comprenderne l'assenza di senso e la sua molteplicità, perché, secondo Calvino, «la conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori»¹⁸² e «quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'un'enciclopedia *aperta* [...]. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima».¹⁸³ Infatti Carroll termina il secondo libro con una domanda retorica che lascia trasparire tale concezione: «La vita, se non è un sogno, sai che sia?».¹⁸⁴

Emblematica è l'opera gaddiana intitolata *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957): si tratta di un romanzo volontariamente privo della conclusione e, alla stregua delle avventure di Alice, dotato di 'trama', se così si può definire, ambigua e ingarbugliata.

Gadda narra le vicende di un ispettore di polizia, Francesco Ingravallo, detto Ciccio, che sta indagando sul furto avvenuto in via Merulana nell'abitazione della contessa Menegazzi. Pochi giorni dopo avviene, davanti al medesimo palazzo, il delitto di una giovane donna, Liliana Balducci. Il giallo procede con analisi che si intrecciano confusamente senza condurre ad alcuna conclusione certa, pertanto si chiude senza soluzioni definite. L'opera non termina banalmente con l'arresto del colpevole da parte dell'investigatore, perché altrimenti non susciterebbe curiosità nel lettore e risulterebbe uno di quei romanzi classici del secolo precedente caratterizzati da armonia e perfezione formali; Carroll lo si può considerare anticipatore di questa tendenza novecentesca.

Gadda 'conclude' con il fallimento dell'operazione poliziesca del *detective*, il quale resta in uno stato di impotenza e frustrazione; il narratario è sconcertato poiché si aspetta un lieto fine, ma al contempo è stimolato a riflettere sul motivo dell'insuccesso del lavoro e ripercorre mentalmente tutte le tappe del percorso che l'hanno condotto a questo punto.

¹⁸² ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 113.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 234.

Allo stesso modo Carroll, lasciando in sospeso la conclusione dell'avventura di Alice, fa sì che il lettore resti nel medesimo stato di *suspense* del protagonista e che ripensi a tutte le avventure trascorse, per comprendere come sia possibile che fosse solo un sogno.

Alla fine del primo libro di Carroll «Alice si alzò e corse via; e intanto che correva a più non posso ripensava al meraviglioso sogno che aveva avuto».¹⁸⁵

Analogamente si esprime al termine del secondo viaggio:

– Chissà quando Dina avrà finito con vostra Maestà Bianca! Dev'esser questa la ragione per cui nel mio sogno eri così in disordine... Dina! [...]. – E Dina chissà in cosa si era trasformata, mi domando? – continuò a ciarlare tra sé Alice [...]. – Dimmi, Dina, ti sei trasformata in Tappo Tombo? Io credo di sí... però, per ora è meglio che non ne parli con le tue amiche, perché non ne sono sicura. [...] Adesso, Kitty, lasciami riflettere su chi ha sognato tutto ciò. [...] Vedi, Kitty, potrei essere stata io oppure il Re Rosso. Egli faceva parte del mio sogno, naturalmente... ma allora io a mia volta facevo parte del suo! È stato il Re Rosso, Kitty? Tu eri sua moglie, mia cara, dovresti saperlo... Oh, Kitty, aiutami a trovare la soluzione! [...] E voi chi credete che sia stato?¹⁸⁶

È evidente da questi due stralci conclusivi l'assenza di soluzioni; tutto termina con interrogativi e riflessioni su quel che è accaduto.

Gadda condivide con Carroll uno stile che si fonda non tanto sui fatti ma sulle parole che servono a raccontare ciò che avviene. Esse vengono deformate a seconda del personaggio che le utilizza, e tale espediente contribuisce alla creazione di *suspense*. Come sostiene Calvino, «Gadda sapeva che “conoscere è inserire alcunché nel reale; è, quindi, deformare il reale”. [...] Più il mondo si deforma sotto i suoi occhi, tanto più il self dell'autore viene coinvolto da questo processo, deformato, sconvolto esso stesso».¹⁸⁷

¹⁸⁵ Ivi, p. 118.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 232-233.

¹⁸⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., pp. 105-106. La citazione di

In entrambi gli autori ogni figura crede di essere a conoscenza di ciò che è accaduto o che la propria verità sia assoluta, ma l'oggettività non esiste.

In Carroll, ad esempio, il Bruco smentisce Alice in ogni sua affermazione, poiché è convinto di aver ragione, e a sua volta la bambina sostiene con fermezza la verità dei proprio pensieri:

– *Tu*, chi sei? – disse il Bruco. [...] – Dolente di non potermi esprimere con [...] chiarezza, – rispose Alice [...] – perché non riesco a comprenderlo neppure da me, tanto per cominciare; ed essere di tante differenti misure in un giorno confonde parecchio. – Macché, – disse il Bruco. – Be', forse lei non ha ancora provato, – disse Alice, – ma quando dovrà trasformarsi in crisalide [...] si sentirà un po' strambo [...]. – Per nulla, – disse il Bruco. – Be', forse quel che sente *lei* può darsi sia diverso, – disse Alice, – ma quel che so, è che *io* mi sentirei molto stramba.¹⁸⁸

È un esempio tra i tanti che si potrebbero riportare di seguito, poiché entrambi i libri di Carroll sono interamente fondati sulla contrapposizione di opinioni, quindi ognuno difende la propria verità. Tutto ciò che afferma la Regina Rossa pare ad Alice un'assurdità: la bambina considera vere le abitudini cui è avvezza lei stessa, ma quelle della Regina appaiono false perché diverse dalle sue; o ancora, le inutili invenzioni del Cavaliere Bianco sono assai utili ai propri occhi, ma di fronte ad Alice risultano insignificanti. Tutto si basa sulla soggettività, come si nota anche in Gadda:

Eppure la sora Manuela lo aveva visto, ben visto, che usciva di corsa dall'andito, dietro il ladro. «Macché!» fece la Botafavi a sostegno del marito. «Ecché macché! Macché un cavolo, sora Teresa mia! Che ci avrò l'occhi pe nun vedecce?... Staressimo bene...co tutto sto viavai der palazzo...» La professoressa Bertola smentì la

Gadda riportata da Calvino si trova in CARLO EMILIO GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, p. XIV.

¹⁸⁸ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 43.

negativa dei Bottafavi: e corresse, a un tempo, l'affermativa della portinaia.¹⁸⁹

Dal momento che la verità non è oggettiva, non è possibile giungere alla sua conoscenza profonda:

Tutta la storia, teoreticamente, gli puzzava di favola. Ma la voce del giovane, quegli accenti, quel gesto, erano la voce della verità. Il mondo delle cosiddette verità, filosofo, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome verità.¹⁹⁰

Le due opere ruotano attorno all'instabile struttura su cui poggia il mondo: ogni personaggio rappresenta la chiave per scoprire informazioni del tassello successivo a quello sul quale ci si trova posizionati, come in una partita a scacchi, ma al contempo non si hanno e non si avranno mai abbastanza elementi per giungere a una conclusione; come sostiene Calvino:

Egli [Gadda] vede il mondo come un "sistema di sistemi", in cui ogni sistema singolo condiziona gli altri e ne è condizionato. Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, [...] di rappresentarlo senza attenuarne [...] l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento.¹⁹¹

Allo stesso modo Carroll fa sì che Alice, in entrambi i viaggi, acceda all'avventura successiva dopo che il personaggio incontrato l'ha indirizzata verso un nuovo scenario. Questa concatenazione di eventi è particolarmente evidente nel secondo libro, nel quale il

¹⁸⁹ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Piero Gelli, Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1987 (Milano 1957), p. 23.

¹⁹⁰ Ivi, p. 107.

¹⁹¹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., pp. 103-104. La citazione di Gadda riportata da Calvino si trova in C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. XIII.

mondo è rappresentato da un'enorme scacchiera e Alice si muove di casella in casella attraverso l'apprendimento di informazioni utili allo spostamento:

– Alla fine di due iarde, – disse [la Regina] [...], – ti darò le istruzioni [...]. – Alla fine di *tre* iarde, le ripeterò [...]. Alla fine di *quattro*, dirò arrivederci. Alla fine di *cinque*, me ne andrò! [...] – Una pedina si sposta di due scacchi alla prima mossa, come sai. Così tu attraverserai *molto* rapidamente il Terzo Scacco [...] e ti troverai nel Quarto Scacco in men che non si dica. Ebbene, quello scacco appartiene a Dammelo e Dimmelo; il quinto è soprattutto acqua; il Sesto appartiene a Tappo Tombo [...]. Il Settimo Scacco è tutta una foresta... tuttavia, uno dei Cavalli t'indicherà la via; e nell'Ottavo Scacco noi saremo Regine assieme.¹⁹²

– io non voglio essere il prigioniero di nessuno: io voglio essere Regina. – E lo sarai, quando avrai attraversato il prossimo ruscello, – disse il Cavaliere Bianco. – Ti scorterò fino alla fine del bosco... poi, dovrò tornare indietro, sai. È lí che termina la mia mossa.¹⁹³

Rappresentativa a tal fine risulta un'affermazione di Calvino nei confronti di Gadda, ma applicabile certamente anche a Carroll:

Ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventino infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo.¹⁹⁴

Basti pensare, in Carroll, all'episodio in cui Alice incontra Dammelo e Dimmelo: ogni parola pronunciata, o gesto, è spunto per dare origine a un nuovo discorso o a una nuova avventura. Alice porge le mani ai gemelli che a loro volta le hanno offerto le loro e

¹⁹² L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 148-149.

¹⁹³ *Ivi*, p. 204.

¹⁹⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 105.

all'improvviso questa azione diventa occasione per iniziare un girotondo cantando; oppure, quando palesa la volontà di andarsene per cercare la strada che conduce al bosco, i due la intrattengono raccontandole una lunga storia che diventa una sorta di breve racconto nel racconto. O ancora, una semplice domanda sul giorno del mese si trasforma in un esperimento da parte del Cappellaio Matto sull'orologio e in una lunga discussione sulla concezione del Tempo e sul motivo del loro litigio. In Gadda, invece, questo procedimento è evidente nel momento in cui vengono ritrovati i gioielli: ogni pietra si trasforma in un *input* per una digressione sulla sua origine, sulla sua storia e sui collegamenti artistici:

E il rubino e lo smeraldo risplendettero [...]. Si nominarono corporalmente sulla povertà bigia del panno [...] nel chiuso, muto splendore che è connaturato all'autonomia di certi esseri e ne significa la rarità, la dignità naturale ed intrinseca: quella mineralogica virtù che per mentiti squilli ed ammicchi è trombettata tanto, nei trombettosi carnovali, da tanti culi di bicchiere, quanto, in detti deretani, inesistente del tutto. Il corindone [...] si appalesò tale di fatto sul bigio-topo dell'ambianza, venuto di Ceylon o di Birmania, o dal Siam [...]. Verace sesquiossido Al_2O_3 [...]: a dispetto del valore-lavoro del Tafano. Tàfano di Revello ch'era per durare in seggiola un'ora, capintesta economista del Dindo e ministrogallo delle di lui buggerate non-finanze.¹⁹⁵

L'inconoscibilità della realtà è sottolineata dall'utilizzo dell'avverbio "quasi", presente sia in Gadda che in Carroll; così Assunta risponde a Ciccio Ingravallo:

«Fuori il nome!» urlò don Ciccio. [...] «Sor dottó,» ripeté la Tina a prender tempo, esitante, «come j' 'o posso dì, che nun so gnente?» «Anche troppo lo sai, bugiarda,» urlò Ingravallo [...]. «No, nun so' stata io!» Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto

¹⁹⁵ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 219.

bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.¹⁹⁶

L'avverbio dimostra che non c'è una finalità precisa nella storia e che i sentimenti dei personaggi continueranno a cambiare.

L'investigatore non ha la certezza matematica di chi sia davvero l'assassino, ma non è questo il dato importante: ciò che interessa sono le relazioni che si sono create tra situazioni e personaggi e che mettono in discussione la trama; in ogni caso «il romanzo, nelle parole di Gadda, deve essere considerato “letterariamente concluso”, in quanto, “Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta”».¹⁹⁷

Alla fine del primo libro, Carroll afferma: «Così [la sorella di Alice] sedette, gli occhi chiusi, e quasi si credette ella pure nel Paese delle Meraviglie [...]».¹⁹⁸ Anche qui è evidente il finale sospeso e aperto a svariate e personali interpretazioni: l'autore lo sa se la sorella maggiore di Alice si è immersa nel medesimo mondo meraviglioso, ed è questo che importa.

Ancora una volta è illuminante il pensiero di Calvino:

L'eccessiva ambizione dei propositi può essere rimproverabile in molti campo d'attività, non in letteratura. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo. [...] Chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è

¹⁹⁶ Ivi, p. 264.

¹⁹⁷ GIORGIO PINOTTI, *Nota*, in C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 269. Gadda pronuncia queste parole durante una delle interviste cui ha partecipato tra il 1950 e il 1972, raccolte successivamente in C.E. GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra» *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993², p. 172.

¹⁹⁸ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 119.

un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.¹⁹⁹

V.2. **Calvino e Carroll: *Lezioni americane* per alleggerire la realtà**

Nel 1985 Calvino lavora a sei lezioni che avrebbe dovuto tenere all'università di Harvard, le quali, a causa della sua morte, videro la luce in un'opera postuma della figlia intitolata *Lezioni americane* (1988), denominazione utilizzata spesso da Pietro Citati quando ne parlava con l'autore. In questo lavoro riflette sull'imminente arrivo del nuovo millennio e sul destino della letteratura e dello strumento-libro in un'epoca dominata dalla tecnologia, ed è fiducioso perché consapevole che il «futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici».²⁰⁰

La rivoluzione cui assiste Carroll è caratterizzata da «immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio»,²⁰¹ mentre quella moderna vede l'affermarsi «d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici. Le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai bits senza peso».²⁰²

L'intento di Calvino e di Carroll è di 'alleggerire' questa realtà cristallizzata, e con essa il linguaggio, la struttura e i personaggi dei racconti, perché il primo elemento che viene colpito dalla pesantezza che opprime il mondo è proprio la scrittura.

Al primo accorre in aiuto Perseo, l'eroe che per evitare lo sguardo pietrificante di Medusa indossa sandali alati e si muove tra il vento e le nuvole, elementi estremamente leggeri; il secondo autore è assistito da Alice: per fuggire alle rigide regole del mondo la bambina si addentra prima nella tana di un Coniglio in cui «precipitava lentissimamente, perché mentre cadeva ebbe un mucchio di tempo per guardarsi intorno e chiedersi cosa

¹⁹⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 120.

²⁰⁰ Ivi, p. 1.

²⁰¹ Ivi, p. 10.

²⁰² *Ibidem*.

sarebbe accaduto poi»²⁰³ e successivamente in uno specchio dove il vetro diventa morbido e leggero come una nuvola, così da poterlo agevolmente oltrepassare. Si tratta in entrambi i casi di personaggi dalle movenze delicate e leggiadre, perfetti rappresentanti della leggerezza di cui parla Calvino in *Lezioni americane*; il loro fine è dimostrare quanto segue:

L'agile salto improvviso del poeta [...] che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.²⁰⁴

A sostegno della considerazione di Alice e del suo mondo come emblemi della leggerezza si riportano di seguito alcune parti del testo in cui si coglie una piacevole sensazione di delicatezza e lieve freschezza:

Coma bramava di uscire da quella sala oscura e gironzolare fra quelle aiuole di vividi fiori e quelle fresche fontane!²⁰⁵

L'intero mazzo si sollevò in aria e le carte presero a svolazzarle addosso; ella mandò un piccolo grido, a mezza via tra lo spavento e la rabbia, cercando di respingerle e si ritrovò distesa sulla riva, con la testa in grembo alla sorella, che stava togliendole con delicatezza dal viso alcune foglie morte cadute giù dagli alberi.²⁰⁶

In questi due passi in particolare è evidente la contrapposizione tra pesantezza e leggerezza di cui si occupa Calvino.

²⁰³ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 6.

²⁰⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 13.

²⁰⁵ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 8.

²⁰⁶ Ivi, p. 117.

All'interno dei passaggi successivi si nota un elemento che concorre alla resa dell'idea di leggerezza, la neve:²⁰⁷

Senti la neve sui vetri della finestra, Kitty? Che suono piacevole e delicato! È come se qualcuno stesse baciando tutta la finestra dal di fuori. [...] La neve *ama* gli alberi e i campi, visto che li bacia così lievemente. E poi li ricopre [...] d'una bianca e confortevole trapunta.²⁰⁸

Un'ulteriore scena in cui è possibile captare la tematica della leggerezza è quella in cui le due pedine degli scacchi, il Re e la Regina Bianchi, vengono sollevati dalla mano invisibile di Alice:²⁰⁹

– Sta' attento al vulcano! [disse la Regina Bianca]. – Quale vulcano? – disse il Re [...]. – Mi... ha... fatto... saltare in aria, – ansimò la Regina, alla quale mancava ancora il fiato. [...] Alice [...] prese su [il Re] molto delicatamente e lo sollevò ancor più lentamente di quanto avesse fatto prima con la Regina.²¹⁰

L'apoteosi della leggerezza viene raggiunta quando Alice e la Regina Bianca corrono così velocemente da sfiorare il terreno come fossero piume leggere:

²⁰⁷ Anche Dante, che ha composto un sonetto in onore di Cavalcanti, poeta della leggerezza, utilizza l'immagine della neve come simbolo di silenziosa delicatezza nel canto XIV dell'*Inferno*, quando pronuncia le parole «e bianca neve scender senza venti». Il sonetto per Cavalcanti è *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, in cui la leggerezza si evince da tali parole: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io / fossimo presi per incantamento, / e messi in un vassel ch'ad ogni vento / per mare andasse al voler vostro e mio». La stessa leggerezza di Cavalcanti è presente anche nella nona novella del *Decameron* di Boccaccio: «sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte». Ha rappresentato la leggerezza anche Milan Kundera con *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in cui si afferma che la pesantezza del mondo sia attribuita alle costrizioni cui è sottoposto l'uomo (MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, a cura di Giuseppe Dierna, Antonio Barbato, Milano, Adelphi, 2000, Milano 1985).

²⁰⁸ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 131.

²⁰⁹ Una simile rappresentazione è contenuta nel *Don Chisciotte* quando infilza una pala del mulino con la spada finendo per essere trasportato in aria nel suo moto circolare: «Attaccò il primo mulino che gli era dinanzi. Ma, nel dare un colpo di lancia contro la pala, questa fu roteata con tanta furia dal vento che mandò in pezzi la lancia e si trascinò dietro di sé cavallo e cavaliere, il quale andò a rotolare molto malconcio per il campo» (M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 94).

²¹⁰ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 135.

Cominciarono a correre. Corsero [...] col vento che fischiava nelle orecchie [...]. E andarono talmente veloci che a un certo punto sembrarono fendere l'aria, coi piedi che a stento sfioravano il suolo.²¹¹

Come sostiene Calvino:

Nei momenti in cui il regno dell'umano [...] sembra condannato alla pesantezza [è utile volare] nell'universo della letteratura [dove] s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime e antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo.²¹²

Allo stesso modo si esprime Stefano Bartezzaghi nell'introduzione al libro di Carroll ribadendo che è importante ricorrere alle meravigliose risorse offerte dalla letteratura fantastica in cui è possibile lasciarsi andare e vivere in nuovi luoghi che insegnano ad assumere visioni differenti del mondo.

V.3. *Le città invisibili* e i paesi di Carroll: la tecnica combinatoria nei libri-rebus

Le città invisibili (1972) fanno parte del periodo cosiddetto "combinatorio" di Calvino: il ruolo della scrittura e il suo meccanismo diventano centrali e il motivo è da ricercare nel fatto che l'universo è stato sostituito da una realtà quasi esclusivamente lessicale, quindi il romanzo viene concepito come gioco combinatorio con le parole. È il lettore che viene chiamato in causa per cercare, assieme all'autore, gli accostamenti e i significati segreti del linguaggio e della storia.

Tali meccanismi, presenti anche in Carroll con le medesime modalità e finalità calviniane, sono evidenti altresì dalle strutture precise e architettoniche delle opere, esposte

²¹¹ Ivi, p. 147.

²¹² I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 9.

dagli autori prima di iniziare il racconto: si tratta di una funzione metaletteraria, in cui lo scrittore rende partecipe il narratario della sua attività compositiva.

Calvino accompagna il suo libro di una prefazione in cui anticipa il contenuto che si andrà a leggere:

Nelle *Città invisibili* non si trovano città riconoscibili. Sono tutte città inventate; le ho chiamate ognuna con un nome di donna; il libro è fatto di brevi capitoli, ognuno dei quali dovrebbe offrire uno spunto di riflessione che vale per ogni città o per la città in generale. Il libro è nato un pezzetto per volta, a intervalli anche lunghi [...]. Sulla base del materiale che avevo accumulato [...] ho studiato la struttura migliore, perché volevo che queste serie si alternassero, si intrecciassero [...]. Alla fine ho deciso di fissarmi su 11 serie di 5 pezzi ciascuna, raggruppati in capitoli formati da pezzi di serie diverse che avessero un certo clima in comune. [...] *Le città invisibili* si presenta come una serie di relazioni di viaggio che Marco Polo fa Kublai Kan imperatore dei Tartari. [...] A questo imperatore melanconico, che ha capito che il suo sterminato potere conta ben poco perché tanto il mondo sta andando in rovina, un viaggiatore visionario racconta di città impossibili [...]. Ogni capitolo del libro è preceduto e seguito da un «corsivo» in cui Marco Polo e Kublai Kan riflettono e commentano.²¹³

Anche *Al di là dello specchio* è caratterizzato da una struttura geometrica precisa, chiarita dallo scrittore prima di cominciare la narrazione: l'avventura di Alice è scandita, come fosse una partita a scacchi, dalle mosse della protagonista sul campo da gioco; ogni movimento è meticolosamente registrato nell'introduzione secondo le regole. I passaggi sono undici, Alice è un pedone bianco e il viaggio termina con l'arrivo in a6 e quindi con l'incoronazione della bambina a Regina.

Tale minuziosa finalità è indirizzata alla riflessione da parte del lettore su sé stesso e sul funzionamento compositivo. Anche all'inizio del primo libro appare un breve componimento poetico in cui Carroll specifica la vicenda:

²¹³ IDEM, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993 (Torino 1972), pp. V-VIII.

Per l'intero pomeriggio dorato
a nostro pieno agio
la barca senza fretta ci ha menato,
ché con scarsa perizia
le piccole braccia i remi hanno impiegato,
e vana è la pretesa delle piccole mani
di raddrizzar la rotta di quel che va svagato.

Ah, voi Tre crudeli! In simile momento,
in sí beato tempo
chiedete d'una fola a chi non ha piú vento,
neanche quanto basta ad agitare piuma!
Eppure che può ormai contro cotanto evento
la mia isolata voce
a petto di tre lingue unite nell'intento?

Saetta il suo editto la Prima imperiosa:
– Che inizi, che inizi!
La Seconda con tono piú blando si fa speranzosa:
– Mettici dentro un po' di nonsenso!
La Terza infine in maniera graziosa
interrompe il racconto
non *piú* di una volta al minuto con qualche sua chiosa.

D'un tratto, da subitaneo silenzio domate,
s'immaginano d'inseguire
di quella bimba i passi per terre mai sognate,
dove la meraviglia regna
e sempre si rinnova in fantasie sbrigiate:
con bestie e con uccelli,
quasi non ci credi, amabilmente scambi le tue chiacchierate. [...]

Del Paese delle Meraviglie nacque cosí la storia,
foggiando lento lento e

uno a uno i singolari eventi di cui si dà memoria...²¹⁴

Carroll anticipa al lettore che tutto ha avuto inizio in un pomeriggio d'estate mentre faceva una gita in barca con le tre sorelline Liddell; le vicende di Alice si sono originate un po' dalla propria fantasia e un po' dai commenti entusiasti e fantasiosi delle bambine.

I due scrittori si confrontano con le leggerezze che investono la scrittura e la struttura narrativa, ma prima di tutto riguardano la politica: essere leggeri diventa un'esigenza di contrappeso in un periodo caratterizzato da pesantezza e oppressione sociale, in cui non è possibile attuare una convivenza tra letteratura e vita. Rendendosi leggeri per contrastare l'opacità della realtà si è in grado di uscire dal caotico labirinto della contemporaneità.

Calvino ritiene che il sapere e le certezze dell'uomo siano andate in frantumi perdendo la loro unità e stabilità. L'atteggiamento più idoneo da assumere di fronte a tale situazione è quello di diventare una sorta di archeologo: come egli rintraccia antichi oggetti di cui ignora funzione e provenienza e si limita a estrarli e descriverli, così deve fare l'uomo dinanzi ai cocci della conoscenza. Prima di abbozzare spiegazioni affrettate è necessario raccogliere e descrivere obiettivamente il tutto per capire se è possibile una ricostruzione.

Con *Le città invisibili* vuole rappresentare il caos che domina la realtà ed egli, assieme al lettore, tenta di darvi un ordine, ricercando «un'utopia polverizzata, crepuscolare, sospesa».²¹⁵ Lo stesso intende fare Carroll.

Si tratta di due libri-rebus, composti da parole di misteriosa decifrazione, significati molteplici e impliciti, tanto che «*il Gran Kan [...] non sapeva mai se Marco volesse rappresentare [...] un rebus per indicare un nome. Ma, palese o oscuro che fosse, tutto*

²¹⁴ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., pp. 3-4.

²¹⁵ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, vol. II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995 (Milano 1980), p. 314.

*quel che [...] mostrava aveva il potere degli emblemi».*²¹⁶ Non condividendo la medesima lingua, Marco si esprime attraverso dei segni, il cui rapporto, però, non è uguale agli occhi dell'imperatore che parla la lingua tartara e utilizza simboli differenti; per esempio una clessidra può simboleggiare lo scorrere del tempo presente, il tempo già passato, o ancora la sabbia o un luogo in cui si producono clessidre. Anche nei paesi che visita Alice si creano fraintendimenti di questo tipo perché gli abitanti possiedono un codice linguistico diverso da quello della bambina, e nascono così dei nonsensi, laddove non si intende mancanza di senso ma negazione di esso. Come in Carroll, anche in Calvino ogni affermazione viene subito negata non appena viene enunciata; per esempio le descrizioni delle città tendono a eliminare quanto hanno appena affermato, dimostrando al lettore che quanto è stato descritto non è del tutto scomparso. Il lettore rimane in uno stato di *suspense*, leggero e vagante, come il sorriso del Gatto del Cheshire. Così la sfida del lettore è riuscire a captare il segreto che si cela dietro le parole, le regole assurde e le prospettive ingannevoli delle storie che legge, perché «*non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti [...]; gli oggetti potevano voler dire cose diverse. [...] Ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi*».²¹⁷

La Regina Rossa si rivolge ad Alice:

– Quando parli di «collina» [...] *io* potrei mostrarti colline al cui confronto questa la chiameresti una vallata. – No, non lo farei, – disse Alice sorpresa di contraddirla; – una collina *non può* essere una valle, sapete. Sarebbe un nonsenso... La Regina Rossa scosse la testa. – Puoi chiamarlo un «nonsenso» se vuoi, – disse, – ma *io* ho udito dei nonsensi al cui confronto questo è sensato come un dizionario!²¹⁸

²¹⁶ IDEM, *Le città invisibili*, cit., p. 22.

²¹⁷ Ivi, p. 39.

²¹⁸ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 145.

E Calvino si rivolge all'imperatore affermando che ha «*pensato un modello di città [...] È una città fatta solo d'eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi*». ²¹⁹

Dunque per Alice, come per l'imperatore, si tratta di destreggiarsi tra i significati che ognuno assegna a un dato oggetto o entità, ma il fatto fondamentale che condividono i due personaggi è che entrambi sanno che ciò che stanno vivendo e ascoltando non appartiene alla loro consuetudine ma il potere della fantasia fa in modo che rimangano affascinati da ciò che li circonda e che continuino a crederci:

Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate [...], ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore. ²²⁰

Certo voi bimbe il racconto tuttora ascoltate
E ancora occhio ed orecchio attente prestate,
L'amor vi stringe e ferme restate:

In un paese dove la Meraviglia è vanto,
Dove sognando passano i giorni ma non l'incanto
Dove sognando muoion le estati e il loro manto. ²²¹

La prima chiave interpretativa, che è quella politica, non basta a risolvere questi rebus: è necessario procedere con la seconda soluzione del diario autobiografico. Le storie sono costruite su un rigido sistema geometrico che sembra abolire qualsiasi riferimento personale, ma in realtà prendono avvio entrambe da elementi della vita dell'autore.

²¹⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 69.

²²⁰ Ivi, p. 5.

²²¹ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit. p. 234.

I viaggi tra le città invisibili, nel paese delle Meraviglie e oltre lo specchio sono diari di navigazione nel labirinto della contemporaneità, nel quale ci si perde producendo nel lettore un senso di spaesamento, accentuato dal già citato girovagare nell'intricato universo lessicale. Lo schema architettonico su cui si basano i libri simboleggia la necessità di trovare ordine nel caos e intrappolare la pietrificante Medusa in uno spazio leggero ma intricato, perché uscire dal labirinto significa andare incontro alla morte.

La terza chiave d'accesso per risolvere il rebus è la discontinuità. Il mondo ha perduto la continuità primitiva, ed è stata sostituita dal divisibile e dal discontinuo. Per esempio in entrambi i racconti il narratario non conosce il viaggio intero e le modalità di arrivo a ogni tappa, ma solo i punti di snodo, quelli principali e significativi, «*come se il passaggio dall'una all'altra non implicasse un viaggio ma uno scambio d'elementi*».²²² Ogni mossa nel paesaggio ne rappresenta una nella scacchiera, e ogni movimento apre uno scenario nuovo. La conformazione della città è segnata precisamente da reticolati, siepi e ruscelli proprio perché sia la discontinuità a indicare la strada al pellegrino. L'introduzione del tema discontinuo rappresenta una via d'uscita dalla continua monotonia del mondo piatto e indifferente.

Al termine delle tre strategie si arriva a un punto in cui il rebus non è ancora stato risolto, perché se si potesse svelare andrebbe contemporaneamente incontro alla sua stessa dissoluzione.

Il segreto di queste storie intricate ne costituisce anche la forza, ed è per questo che le città sono invisibili e gli abitanti dei paesi che visita Alice sono sfuggitivi come il Coniglio Bianco, visibili per metà come il Gatto del Cheshire oppure ora visibili e subito dopo scompaiono nel nulla come la Regina Rossa: perché non sono immagini ma

²²² I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 43.

frammenti, cocci che non possono essere riuniti. Ricostruire un'unità significherebbe perdere la loro discontinuità e quindi il senso.

Un ulteriore motivo per cui il rebus non può essere risolto è che si tratta di libri autoreferenziali: sono costituiti da paradossi in cui predominano le immagini e nonostante ciò non si ha di fronte la figura di un libro, poiché perde ogni rapporto con la realtà esterna per concentrarsi esclusivamente su sé stesso.

V.4. Paesi fantastici tra desiderio e paura: considerazioni sulla città moderna

Calvino sostiene che le città non siano soltanto semplici spazi in cui avvengono scambi commerciali, ma che in esse si attuino passaggi di parole, ricordi, desideri. Egli manda in missione Marco Polo per scoprire quali motivi abbiano indotto gli abitanti di ogni città a viverci, e allo stesso modo Carroll spinge Alice a entrare nei due paesi per esplorarli e conoscere le abitudini dei cittadini.

Questi luoghi, come i sogni, sono il frutto sia dei desideri che delle paure di chi li immagina, costituiscono un insieme di elementi che prendono vita anche da angosce, timori e aspetti ambigui dell'animo umano. Mentre Marco racconta delle sue avventure al Gran Kan, si imbatte in una città sulla quale si esprime in questo modo:

Non ha né nome né luogo [...]. Tutto l'immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.²²³

²²³ Ivi, pp. 43-44.

Anche i paesi che visita Alice sono costruiti con la medesima logica calviniana, e Carroll lo fa intendere all'inizio e alla fine dei libri, quando si intuisce che la bambina sta sognando.

Come risulta evidente dall'affermazione di Calvino, si tratta di città non sempre piacevoli come la mente le desidera; esse rivelano aspetti più tenebrosi, e anche i paesi carrolliani non mancano di evidenziare lati meno idilliaci: il giardino che Alice scorge dalla piccola porta possiede un aspetto paradisiaco, la vera e propria città utopica in cui vivere, ma altri luoghi in cui si imbatte sono angosciosi come il giardino di fiori starnazzanti, o il labirinto della Regina di Cuori, o il bosco oscuro. Alcune città di Calvino sono splendenti e indimenticabili, come Zora, pacifiche e virtuose come Andria; altre, invece, tristi come Raissa, soffocanti come Argia e dominate dalla spazzatura come Leonia.

Immaginare una città significa fantasticare su un nuovo mondo in cui poter abitare e indica la capacità del desiderio di dare concretezza a tale realtà, una sorta di utopia che non verrà fondata dal lettore, ma sarà lei stessa a radicare le fondamenta nel narratario. Alice scorge attraverso la piccola porta un giardino favoloso, e nel secondo libro osserva che dentro allo specchio è visibile una stanza uguale a quella in cui si trova; mossa dal desiderio di conoscere cosa c'è in questi due luoghi, comincia a viaggiare con la fantasia, e sono proprio desiderio e immaginazione a dare vita al paese delle Meraviglie e a quello al di là dello specchio. Solo uno sguardo creativo riesce a riconoscere e modificare la realtà.

L'imperatore si rivolge in questo modo a Marco Polo alla fine del suo racconto:

Saprai dirmi verso quale di questi futuri ci spingono i venti propizi [?] [...] Non saprei [...]. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un passaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo per

pezzo la città [...]. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. [...] – Tutto è inutile, se l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente. E Polo: – L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non viverlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.²²⁴

In entrambi i casi si tratta di libri che rappresentano un'ondata di novità in una società restia ai cambiamenti, perché nonostante l'industrializzazione e il progredire dell'universo delle macchine, il mondo è fermo, non si sta evolvendo realmente; come afferma Calvino:

L'ingorgo di passato presente futuro [...] blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento: questo trovavi al termine del viaggio.²²⁵

La Regina Rossa esprime il medesimo concetto attraverso un'affermazione *nonsense* emblematica:

– Be', nel *nostro* paese, – disse Alice [...], – generalmente si raggiunge qualche altra parte... se si corre velocissimo per tanto tempo [...]. – Che razza di paese lento! – disse la Regina. – Invece, *qui*, vedi, corri finché puoi per rimanere nello stesso posto. Se vuoi andare da qualche parte devi correre almeno il doppio più veloce.²²⁶

²²⁴ Ivi, pp. 163-164.

²²⁵ Ivi, p. 100.

²²⁶ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit., p. 147.

È necessario, come sostiene appunto l'autore italiano, accettare l'inferno in cui si vive, ma senza arrendersi a farne parte; bisogna discernere ciò che non vi appartiene e preservarlo.

Si immagini che nella città calviniana di Despina avvenga un dialogo tra la Regina Rossa e Alice, al posto di Marco Polo e dell'imperatore: si tratta di un luogo che può essere raggiunto per mare o via terra, e in base al mezzo utilizzato incarna desideri differenti nelle persone che lo osservano: chi proviene da terra lo scambia per un bastimento e desidera imbarcarsi, mentre coloro che provengono dal mare vi riconoscono un cammello, quindi sognano di abbandonare il mare e scendere sulla terra. Alice, i cui occhi sono quelli del lettore stesso, rappresenta in parte l'uomo moderno appartenente all'alta società industrializzata, abituato a imporre le sue decisioni senza possibilità per il grado inferiore di interagire; il suo scopo è di creare ingenti gruppi di uomini ammaestrati come animali che collaborino e seguano gli ordini superiori. L'immagine che ne deriva è quella del personaggio ligio al dovere, composto, che segue le regole che gli sono state insegnate, la cui vita è dominata dalla monotonia, e i cui interessi sono puramente materiali, il quale non possiede più il tempo per fantasticare. Si è detto che Alice è la rappresentante di tutto questo solo in parte perché lei è il frutto di una società che le ha imposto determinate regole, ma essendo una bambina non ha ancora conosciuto totalmente gli effetti della civilizzazione e quindi riesce ancora ad abbandonarsi a viaggi onirici. La Regina è colei che, con i suoi nonsensi, rende chiaramente visibile il paradosso del mondo di Alice, e la bambina non comprende le parole che sente, crede che si tratti di assurdità. I paesi carrolliani sono potenzialmente delle utopie, dei luoghi piacevoli e idilliaci, ma l'autore ha deciso di inserirvi personaggi e situazioni che dimostrino ad Alice e ai lettori cosa si nasconde dietro al mondo in cui vivono.

Se si pensa, ad esempio, alle lotte per i diritti che i lavoratori intraprendevano ormai un secolo fa e si considera la situazione attuale in cui si assiste ancora a manifestazioni di dissenso in tale campo, si capisce che i passi avanti che si credeva di aver compiuto non sono poi così tanti; dunque la precedente affermazione della Regina Rossa è da ritenersi del tutto inerente: «se vuoi andare da qualche parte devi correre almeno il doppio più veloce».²²⁷

Il libro di Calvino e quello di Carroll esulano dal voler essere dei trattati apocalittici sulla crisi urbana: l'emergenza della grande città industrializzata che cresce a dismisura cela un ulteriore problema, che è quello della crisi della natura; la metropoli causa la distruzione dell'ambiente naturale, ma a sua volta rischia che i grandi sistemi tecnologici, sui quali si fondano la sua esistenza e il suo funzionamento, si guastino provocando reazioni a catena che bloccano interi paesi. Le città invisibili, il paese delle Meraviglie e la città oltre lo specchio sono luoghi che nascono «dal cuore delle città invivibili [...] ma questo [sono libri fatti] a poliedro, e di conclusioni ne [hanno] un po' dappertutto, scritte lungo tutti [gli] spigoli».²²⁸

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., pp. IX-X.

CONCLUSIONI

Il presente lavoro di tesi ha cercato di mettere in luce le tematiche carrolliane principali attraverso l'esperienza letteraria italiana del Novecento, rendendone visibili le analogie e dimostrando la modernità di *Alice nel paese delle Meraviglie* e *Al di là dello specchio*.

Tale obiettivo presuppone un approccio profondo con ogni autore trattato, pertanto si è deciso per una metodologia basata principalmente sull'analisi e comparazione dei testi.

Tra Ottocento e Novecento il tramonto dell'età borghese segna la nascita del romanzo moderno, che a sua volta entra in crisi nel nuovo secolo, epoca dell'alienazione dell'uomo e dell'incomunicabilità, rivelandosi esito naturale dell'impalcatura borghese apparentemente robusta.

Il romanzo ottocentesco inteso come riproduzione esatta della realtà quotidiana dell'uomo, accompagnata dai propri dubbi, valori e relazioni, manifesta analogie con la società borghese: consistenti edifici le cui fondamenta poggiano su basi estremamente labili, tanto da risultare mere illusioni.

La forma narrativa novecentesca rappresenta la reazione contro la finzione sociale del secolo XIX, e qui entra in gioco Carroll con le sue anticipazioni: nel 1865, con *Alice nel paese delle Meraviglie* e *Al di là dello specchio*, unisce il razionalismo tardo-ottocentesco con il secolo dell'inquietudine, iniziando già a rifiutare la realtà che viene rappresentata nei romanzi del suo tempo. Si distacca completamente dallo spazio reale

regredendo verso lo stadio infantile e costruendo un mondo proprio, puro, leggero, come Pascoli e Palazzeschi; si perde nei labirinti del sogno e della fantasia distorcendo e frantumando l'esistenza reale per crearne una nuova a partire dalla ricomposizione di quei frammenti, come Bontempelli; desidera rappresentare il senso di smarrimento dell'uomo in una società industrializzata che sfocia nella moltiplicazione della personalità, come in Pirandello, la quale, quindi, non è più integra ma si trova in uno stato frammentario, gli stati d'animo sono contraddittori, e con la mutata percezione della realtà si trasforma anche quella del tempo e dello spazio, che diventano entità soggettive; non c'è più consequenzialità negli eventi, i luoghi in cui si trova risultano estranei, si va incontro alla perdita di ogni certezza e, non riconoscendo nulla di familiare nella dimensione reale, ci si aggira nei meandri di un mondo irreali.

La porta per entrare in questo mondo e comprendere l'essenza profonda della realtà è quella che Alice scopre casualmente sotto a una tenda, in fondo all'angusta tana del Coniglio Bianco, oltre la quale scorge un luminoso e incantato giardino, dove incontra «figure e forme nonsense»²²⁹ che, in quanto semplici denotatori di significanti atti a decostruire il tradizionale sistema di pensiero e a far convivere senso e controsenso moltiplicando la possibilità di significati, permettono la ricerca del senso profondo dimostrando la superficialità e il vuoto del sistema. «La strategia che fonda il *nonsense* letterario è quella della parodia o del *pastiche* in cui la relazione tra testo parodiante e parodiato avvicina contesti e stili spesso opposti»²³⁰ afferma la Scrittori, e si tratta della medesima abilità rispettivamente di Folgore e Gadda; in questo modo, all'illusoria profondità dei personaggi viene opposta la superficialità di un mondo altro.

²²⁹ ANNA ROSA SCRITTORI, *Alice e dintorni. Figure della creatività di Lewis Carroll*, Venezia, Supernova, 2003, p. 23.

²³⁰ Ivi, p. 28.

Attraverso Landolfi, Gadda e Calvino viene assegnata particolare importanza all'universo della parola: la rilevanza di tale aspetto è tale perché, secondo quanto afferma Todorov, «oggi non possiamo più credere a una realtà immutabile, esterna, né a una letteratura che sarebbe soltanto la trascrizione di questa realtà. Le parole hanno conquistato un'autonomia che le cose hanno perduto».²³¹

Dal confronto con gli autori italiani analizzati emerge, dunque, una tendenza generale comune: la volontà di regredire a stadi primitivi per scoprire la luce magica di quel giardino incantato che Alice scorge attraverso la serratura e quella di smascherare l'ipocrita perbenismo della borghesia rendendosi portavoce del dilagante disagio collettivo nella società industrializzata. La finalità è quella di far comprendere alle civiltà che le basi su cui credono di essere in procinto di costruire e progredire non sono altro che illusioni.

L'esperienza di Alice, quindi, si rivela essere una ricerca e una conquista del lettore stesso, un invito ad abbandonare la dimensione 'sensata e profonda' per scoprire il vero significato della sua essenza, perché è qui che è contenuto, e lo stesso vale nel caso della letteratura: è lì dove si ha a che fare con entità inesistenti che è nascosto il senso davvero profondo, e non in superficie. Si tratta di uno strumento offerto al lettore per l'indagine ma «è un libro fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo tutti i suoi spigoli».

Concludendo, il libro di Carroll risulta sorprendentemente attuale. Le tematiche che ha sviluppato nella sua epoca e per i motivi legati alla situazione industriale del tempo, sono valide e utili anche per rappresentare il senso di smarrimento della letteratura moderna. Il motivo della sua modernità è da ricercare nella sua natura mutevole e nella sua caratteristica di *work in progress*, e proprio per questo si adegua all'evoluzione della vita e

²³¹ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 172.

delle situazioni; sarebbe interessante sfruttare tale qualità per una ripresa futura del libro
atta a confrontarlo con le circostanze correnti.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

AGAMBEN, GIORGIO, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

ALIGHIERI, DANTE, *Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Bur, 2009.

—, *La Divina Commedia*, a cura di Luigi Pietrobono, Torino, Società Editrice Internazionale, 1945.

BERGSON, HENRI, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Marinella Acerra, Milano, Bur, 2012 (Paris 1907).

BINET, ALFRED, *Les alterations de la personnalité*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1892.

BORGES, JORGE LUIS, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Fabio Rodríguez Amaya, Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2003 (Buenos Aires 1944).

BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano, Bur, 2007.

CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

CIFARELLI, MARIA RITA, *Nonsense*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di Franco Marengo, Torino, Utet, 1996.

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

DE CERVANTES, MIGUEL, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di Jorge Luis Borges, Gustave Doré, Roberto Paoli, Alfredo Giannini, Milano, Bur, 2007 (Madrid 1606).

DELEUZE, GILLES, *A come Animale*, in *Abbecedario*, intervista a cura di Claire Parnet, regia di Pierre-André Boutang, artobjects vol. 3, 9 Luglio 2012 (1988), artobjects.wordpress.com/2012/07/09/gilles-deleuze-a-come-animale-abecedario/

DELEUZE, GILLES – GUATTARI FÉLIX, *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996 (Paris 1975).

—, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Giancarlo Passerone, Roma, Castelvecchi, 2010 (Roma 1980).

DOSTOEVSKIJ FĚDOR, *Il sosia*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 2003 (Sankt-Peterburg 1846).

ECO, UMBERTO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 2001 (Milano 1985).

FOUCAULT, MICHEL, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, a cura di Emilio Panaitescu, Georges Canguilhem, Milano, Rizzoli, 1967 (Paris 1966).

FREUD, SIGMUND, *L'interpretazione dei sogni*, a cura di Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton Editori, 2010¹⁰(Wien 1900).

—, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991(Wien 1919).

FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012 (1998).

GALILEI, GALILEO, *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, a cura di Libero Sosio, Torino, Einaudi, 1970 (Firenze 1632).

GALLETTI, ALFREDO, *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1935.

GENETTE, GÉRARD, *Discorso del racconto*, in *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1966).

GOGOL', NIKOLAJ, *Il naso*, in *Racconti di Pietroburgo*, Torino, Einaudi, 2006 (1842).

HAUSER, ARNOLD, *Storia sociale dell'arte, III*, Torino, Einaudi, 1977 (Milano 1964).

HOFFMANN, ERNST THEODOR, *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi, 1989 (Berlin 1815).

IONESCO, EUGÈNE, *La cantatrice calva*, a cura di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1960 (Paris 1950).

—, *Il rinoceronte*, a cura di Giorgio Buridan, Roberto De Monticelli, Torino, Einaudi, 1964 (Paris 1960).

KAFKA, FRANZ, *La metamorfosi*, a cura di Luigi Coppé, Milano, Newton Compton, 2013 (Leipzig 1915).

KUNDERA, MILAN, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, a cura di Giuseppe Dierna, Antonio Barbato, Milano, Adelphi, 2000 (Milano 1985).

LOMBARDI, AGOSTINO, *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Roma, Bulzoni, 1999.

LUPERINI, ROMANO – CATALDI, PIETRO – MARCHIANI, LIDIA – MARCHESI, FRANCO, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 3, I, *Dal liberalismo all'imperialismo: Naturalismo e Simbolismo (1861-1903)*, Palermo, Palumbo, 2001.

—, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 3, II, *L'età dell'imperialismo: le avanguardie (1903-1925)*, Palermo, Palumbo, 2001.

—, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 3, III, *Dal Fascismo ad oggi: Ermetismo, Neorealismo, nuove avanguardie e Postmoderno*, Palermo, Palumbo, 2001.

MARABINI, CLAUDIO, *Prefazione*, in DINO BUZZATI, *Bestiario*, Milano, Mondadori, 2002 (Milano 1991).

MONTALE, EUGENIO, *Nuove stanze*, in *Le Occasioni*, a cura di Tiziana De Rogatis, Milano, Mondadori, 2011 (Firenze 1939).

MAURENSIG, PAOLO, *La variante di Lüneburg*, Milano, Adelphi, 2003 (Milano 1993).

NABOKOV, VLADIMIR, *La difesa di Lužin*, Milano, Adelphi, 2001 (Berlino 1930).

NICODEMO, MASSIMO, *Scacchi e letteratura*, Palermo, Prisma, 2007.

PLATONE, *La Repubblica*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1990 (IV a.C.).

POE, EDGAR ALLAN, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*, Milano, Se, 2009 (Virginia 1836).

PONTIGGIA, GIUSEPPE, *Il giocatore invisibile*, Milano, Mondadori, 2007 (Milano 1978).

PORTA, ANTONIO, *Poesia degli anni Settanta*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1979.

PROUST, MARCEL, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Giovanni Bogliolo, Maria Teresa Nessi Somaini, Bur, 2006 (Paris 1913-1927).

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Narciso*, in *Le metamorfosi*, III, trad. di Lalla Romano, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 2005 (43 a.C.-18).

RIMBAUD, ARTHUR, *Rimbaud à Paul Demeny*, in *Opere complete*, a cura di Antoine Adam, Mario Richter, Orne-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992 (Paris 1972).

RANK, OTTO, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Varese, Sugarco, 1988 (Wien 1814).

RANK, OTTO – SACHS, HANNS, *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* (1912/1937), <http://www.luglieditore.com/archivio/indici/imago.htm>

ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Il nouveau roman*, Milano, Sugar, 1965 (Paris 1963).

SOFOCLE, *Edipo Re*, a cura di Laura Correale, Franco Rella, Milano, Feltrinelli, 2013 (412 a.C.).

STEVENSON, ROBERT LOUIS, *Lo strano caso del Dr. Jekyll E Mr. Hyde*, a cura di Riccardo Reim, Vieri Razzini, Roma, Newton, 2013 (London 1886).

TAGLIAPIETRA, ANDREA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Bollati Boringhieri, 1991.

TITO MACCIO PLAUTO, *Anfitrione*, a cura di Renato Oniga, Maurizio Bettini, Marsilio, Venezia, 2001(III a.C.).

TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977 (Paris 1970).

VON HOFMANNSTHAL, HUGO, *Lettera di Lord Chandons*, a cura di Roberta Ascarelli, Pordenone, Studio Tesi, 1992 (Wien 1902).

WILDE, OSCAR, *Il ritratto di Dorian Gray*, a cura di Benedetta Bini, Milano, Feltrinelli, 1991 (London 1890).

WOOLF, VIRGINIA, *Orlando*, a cura di Alessandra Scalero, Milano, Mondadori, 2002 (London 1928).

ZWEIG, STEFAN, *La novella degli scacchi*, a cura di Simona Martini Vigezzi, Daniele Del Giudice, Milano, Garzanti, 2004 (Petrópolis 1941).

BIBLIOGRAFIA SU LEWIS CARROLL

AUDEN, WYSTAN HUGH, *Il «Mondo delle Meraviglie» attuale ha bisogno di Alice*, traduzione di Paola Ghigo, 1962, in LEWIS CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, a cura di Stefano Bartezzaghi, Alessandro Ceni, Torino, Einaudi, 2003 (London 1865).

BARTEZZAGHI, STEFANO, *Il patto con l'unicorno*, in L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, cit.

BUSI, ALDO, *Introduzione*, in L. CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, a cura di Aldo Busi, Carmen Covito, Milano, Feltrinelli, 1993.

CAMMARATA, ADELE, *La ricreazione di Alice*, in TRAlinea.online translation journal, vol.5, 2002, www.intralinea.org/archive/article/La_ricreazione_di_Alice

CAPRONI, GIORGIO, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Pier Vincenzo Mengaldo, Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998.

CARROLL, L., *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Aldilà dello specchio*, cit.

—, *Symbolic logic*, part I, London, Macmillan and Co., 1896.

- CITATI, PIETRO, *Peter Pan il bambino magico figlio di Alice*, LaRepubblica.it, 2009, ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/03/06/peter-pan-il-bambino-magico-figlio-di.html
- , *Dietro lo specchio*, in L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 2010.
- D'AMICO, MASOLINO, *Lewis Carroll attraverso lo specchio*, Pordenone, Studio Tesi, 1990².
- GILMORE, ROBERT, *Alice nel paese dei quanti. Le avventure della fisica*, a cura di Pier Daniele Napolitani, Milano, Cortina Raffaello, 1996.
- MELONI, IRENE, *La logica del nonsenso: Alice's adventures in wonderland*, Milano, Cooperativa libraria IULM, 1995.
- MONTALE, EUGENIO, *Satura I. 1962-1970*, Milano, Mondadori, 1971.
- NICCOLAI, GIULIA, *Greenwich*, a cura di Giorgio Manganelli, Giosetta Fioroni, Torino, Geiger, 1971.
- ODIFREDDI, PIERGIORGIO, *Meraviglie nel paese di Alice*, progetto polymath, areeweb.polito.it/didattica/polymath/htmlS/Studenti/Ricerche.htm

PIZZATI, GIOVANNI, *An endless procession of people in masquerade. Figure piane in Alice in wonderland*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 1993.

PORTA, ANTONIO, *Poesia degli anni Settanta*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1979.

RODARI, GIANNI, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, Torino, Einaudi, 2010 (Torino 1959).

SCRITTORI, ANNA ROSA, *Alice e dintorni. Figure della creatività di Lewis Carroll*, Venezia, Supernova, 2003.

BIBLIOGRAFIA SUGLI AUTORI ANALIZZATI E CONFRONTATI CON CARROLL

BONTEMPELLI, MASSIMO, *La scacchiera davanti allo specchio*, Palermo, Sellerio, 1981
(Firenze 1922).

CALVINO, ITALO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993 (Torino 1972).

—, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

CAPRONI, GIORGIO, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Pier Vincenzo Mengaldo,
Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998.

COLLURA, MATTEO, *Il gioco delle parti. Vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Milano,
Longanesi, 2010.

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Alcyone*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori,
1982 (Milano 1903).

FOLGORE, LUCIANO, *Poeti controluce. Parodie*, Foligno, Campitelli, 1927² (Foligno 1922).

GADDA, CARLO EMILIO, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Piero Gelli,
Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1987 (Milano 1957).

—, *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.

—, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*» *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993².

NICCOLAI, GIULIA, *Greenwich*, a cura di Giorgio Manganelli, Giosetta Fioroni, Torino, Geiger, 1971.

—, *Humpty Dumpty*, Torino, Geiger, 1969.

LANDOLFI, TOMMASO, *Opere*, vol. II (1960-1971), a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991.

—, *Parole in agitazione*, in *Un paniere di chiocciole. Cinquanta elzeviri*, Firenze, Vallecchi, 1968.

MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Teoria e invenzione futurista*, a cura Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983 (Paris 11 maggio 1912).

MICHELSTAEDTER, CARLO, *La persuasione e la retorica*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi, 1999 (Genova 1913).

PASCOLI, GIOVANNI, *Myrica*, in *Poesie I*, a cura di Augusto Vicinelli, Antonio Baldini, Milano, Mondadori, 1939 (Livorno 1891).

—, *Il fanciullino*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1982 (Firenze 1897).

—, *Canti di Castelvechio*, in *Poesie I*, a cura di Augusto Vicinelli, Antonio Baldini, Milano, Mondadori, 1939 (Bologna 1903).

—, *Patria e umanità*, Bologna, Zanichelli, 1913.

PALAZZESCHI, ALDO, *Il codice di Perelà*, Firenze, Vallecchi, 1920 (Milano 1911).

PINOTTI, GIORGIO, *Nota*, in C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit.

PIRANDELLO, LUIGI, *Uno, nessuno e centomila*, Roma, Newton Compton, 2013 (Milano 1926).

—, *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, in *Novelle per un anno*, IV, Milano, Mondadori, 1949.

TRAMA, PAOLO, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno, 2006.