statuS Quaestionis
language text culture

Giancarlo Riccio
Università degli Studi di Napoli Federico II

Modalità dello choc ne *La città dalle 100 meraviglie* di Filippo de Pisis: per una metafisica 'minore'

Abstract

This paper describes the specific nature of the metaphysical poetics developed by Filippo de Pisis between the 1910s and 1920s, through an analysis of *La città dalle 100 meraviglie*, focusing primarily on the dynamics of choc. The discussion centers specifically the configuration of space-time coordinates and the narrative voice, examining an 'epiphanic' episode from the chapter *Della morìa*.

Nel presente articolo proponiamo un'analisi stilistico-narratologica de *La città dalle 100 meraviglie*, opera che Filippo de Pisis pubblica nel 1923 e che "si pone contemporaneamente come l'apice e la fine della [sua] produzione letteraria o, almeno, di quella edita in vita" (Carcione 2021, 188),[1] con l'intento di posizionare la poetica del pittore-scrittore ferrarese tra arte metafisica italiana e surrealismo francese, distinguendola sia dalla linea metafisica 'maggioritaria' dei fratelli de Chirico sia dal movimento di André Breton. L'analisi verrà condotta ponendo una particolare attenzione sulle configurazioni della spazio-temporalità e sulle dinamiche dello choc che, come vedremo, dalle prime dipendono.

L'opera è divisa in brevi capitoli, considerabili dei veri e propri 'squarci' lirici,[2] dei piccoli 'blocchi' spazio-temporali che non mostrano alcun legame

1 Per una visione generale dell'opera letteraria di de Pisis si rimanda al saggio appena citato e a Raimondi 1965.

2 Si tratta di veri e propri 'frammenti' che permettono di istituire un confronto con un'opera concepita e pubblicata qualche anno prima, ossia *Bestie* (1917) di Federigo Tozzi, dove pure la tecnica del frammento-visione-apparizione risulta fondamentale. In Tozzi, però, il frammento assume l'aspetto di una ferita, di uno squarcio che spalanca o fa accartocciare espressionisticamente la realtà; in de Pisis la visione si offre come un delicato tocco di colore che va ad appro-

reciproco (se non il fil rouge della città di Ferrara). Non si tratta, come in *Ebdòmero* (1929) di Giorgio de Chirico (de Chirico 2003), di un blocco narrativo unico, vero e proprio flusso magmatico che trascina il lettore da una 'scena' all'altra. Qui le singole scene sono sottratte al flusso, e si presentano come delle vere e proprie "finestre"[3] aperte nel bianco della pagina, come dei 'quadri di genere' che si propongono di rappresentare l'anima "pittoresca" della "città dalle 100 meraviglie" e che il lettore può godersi come si trattasse di una promenade in una pinacoteca.[4] Si tratta spesso di brevi 'flash' narrativo-lirico-descrittivi, come quelli che troviamo nelle pagine iniziali:

> Elevata contro il cielo azzurro delle giornate luminose di novembre, la facciata di una vecchia chiesa pare accesa di un lume vermiglio. Persa la sua fisionomia pittoresca e storica che altre volte vi seduce, pare[5] in un attimo il piano della vita e scivolare beato contro quello dell'atmosfera, col rumore sottile e docile di una incrinatura. [...]
>
> Nella strada usuale un po' movimentata dal passeggio borghese, nell'ora abula, ad un tratto mi comparvero i tuoi occhi sulla faccia sana. Dentro gli abiti di panno alla moda, vidi la tua figura divina e pensai, non so perché, a una veduta di Pompei o di Sirmione, con un po' di amaro in cuore. Ecco sulla via borghese mi ero imbattuto, ad un tratto in Amore ignudo e leggiadro (de Pisis 2009, 15).[6]

---

fondire 'metafisicamente' la realtà, a negarla e al contempo arricchirla con un "velo d'ombra" (de Pisis 2009, 19). In questo, de Pisis si mostra lontano dalla dialettica tra velamento e svelamento che caratterizzava, anche se con modalità e risultati differenti, l'opera degli altri due grandi autori metafisici, ossia Alberto Savinio e Giorgio de Chirico. Qui non si tratta di rivelare il 'vuoto' al di sotto dei fenomeni, bensì di alludere, senza mai 'realizzarli' davvero, senza 'crearli' davanti agli occhi del lettore (se non in rarissimi momenti 'epifanici'), ai legami che tengono insieme tutti gli aspetti del reale, all'armonia segreta (e tragica) che struttura l'universo.

3 L'elemento della 'finestrità' (il concetto, tratto da Eugen Fink, si trova in Bellotto 2003, 125), fondamentale nell'arte metafisica, qui si incarna nella stessa configurazione tipografica del testo.

4 Secondo il meccanismo che sta alla base della suite di Musorgskij *Quadri di un'esposizione* (1874).

5 Si noti il ricorrere quasi ossessivo di verbi 'modalizzanti', quali 'parere', 'sembrare', che tendono sempre a suscitare delle 'riserve', da parte sia del poeta sia del lettore, nei confronti della verità delle rivelazioni-trasfigurazioni. In de Pisis troviamo molte più similitudini che metafore, a significare il mantenimento del termine di partenza, quello 'reale' e 'mediocre', e a sottolineare la dipendenza della trasfigurazione dalla percezione soggettiva del poeta, sempre pronta a disfarsi nel 'grigio' della normalità.

6 Come vedremo, uno degli espedienti che permette a de Pisis di 'smorzare' lo choc è quello di 'dargli forma' attraverso gli 'archetipi' della classicità, i quali, dato l'atteggiamento da col-

Nella città dalle 100 meraviglie certe giornate in cui avevo tanta fame da provarne l'impressione del capogiro, il migliore cibo poteva essere la vista di certe mele bagnate su un carretto (oh il loro giallo!), o gli occhi vivi sulla faccia di un giovane carbonaio. Testa di statua greca annerita per scherzo (Ibid.: 15-16).

È possibile, però, individuare una configurazione spazio-temporale comune, condivisa da quasi tutti i frammenti. L'evento narrato/descritto, infatti, non viene mai rappresentato come un'"occasione' che interviene a spezzare l'ordine spazio-temporale e a trasfigurarlo 'surrealisticamente' in una nuova dimensione; esso, al contrario, si mostra come una effimera eccezione, come una 'atomica' variazione che il poeta coglie sulla superficie 'totalizzante' di una spazio-temporalità 'unica', monolitica, che presiede al prodursi di qualsiasi accadere, individuabile nel ritmo vitale della 'città'. Si tratta di una spazio-temporalità 'diffusa', circolare, di uno sfondo indefinitamente ripetitivo (e quindi 'immobile') nel quale il poeta riesce a cogliere improvvise differenze, quasi impercettibili movimenti. La differenza colta dal poeta, però, non mette mai in questione lo sfondo, anzi viene da questo facilmente 'umiliata', 'contaminata' e infine inglobata. Troviamo un esempio perfetto già nel paragrafo iniziale:

Nella mia cabina moderna sopra il tavolo, fissata al muro con quattro puntine, c'è una vecchia stampa acquarellata. Una testa ermafrodita con i capelli inanellati sulle spalle e in capo un tocco di velluto rosso. Raffigura forse Raffaello. Sotto, in carattere inglese a svolazzi, è scritto: Eleonora Agnelli 1855. Lavoro dunque di una nonna dell'alta borghesia, graziosa forse ai suoi tempi. Quelli che entrano a curiosare, amici o signore intellettuali, penseranno: "Che cosa di cattivo gusto!" o diranno fra loro "Che ce la tiene a fare il poetastro codesta stampa da osteria?". Eppure spesso guardandola io provo una certa gioia.[7] Gli occhi cilestrini del Rafaellino ridono con fierezza serena. Mi ripenso nel grigio pomeriggio di una eterna

---

lezionista un po' dandy un po' incline al patetismo (la nostalgia che si esprime in quel "po' di amaro in cuore") molto distante da quelli del profeta-mago dechirichiano, sembrano assumere valore soltanto a partire dalle inclinazioni soggettive del poeta. Non c'è, in de Pisis, alcuna forza 'oggettiva' che permette agli archetipi di forgiare la realtà, anzi l'operazione 'mitizzante' dipende tutta dalla sua sensibilità soggettiva. Così, mentre in de Chirico la "linea" classica serve a 'eternare' lo choc, a stagliarlo sulla dimensione oggettiva della 'Tradizione', qui essa finisce per smorzarlo, per ricondurlo a qualcosa di 'già saputo' e inserirlo nel repertorio del collezionista malinconico, nell'intérieur borghese, nel massimo del 'privato' che solo con estrema difficoltà può riconnettersi all'universale.

7 È il piacere che proviene dalla "rifunzionalizzazione" degli orlandiani "oggetti desueti" (Orlando 1993). Torneremo più avanti sulla questione.

[corsivo nostro] giornata invernale nella camera drammatica del rigattiere, a pian terreno. Fuori, nella corte, piante stantìe e vasi con ciuffi di verde irreale (Ibid.: 18).

Siamo in un Interno (questo il titolo del frammento) borghese, pieno di oggetti, situati a metà tra il kitsch ("Che cosa di cattivo gusto!"[8]) e la reminiscenza classica, che il poeta ci elenca come fosse un magazziniere che si trovi a dover fare un inventario. Si apre poi una finestra 'interiore' ("mi ripenso") su un "grigio pomeriggio di una eterna giornata invernale nella camera drammatica del rigattiere", dove il "verde" delle piante assume un aspetto "irreale". Dallo spazio-tempo quotidiano, quello della routine quotidiana, si è passati allo spazio-tempo della memoria, secondo una dinamica tipicamente metafisica.[9] Ma lo spazio-tempo della memoria mostra la stessa struttura di quello che regola la quotidianità: è anch'esso circolare, ripetuto, non si offre mai come un 'taglio' puntuale che interrompe il flusso della normalità. È come se la natura di quest'ultima avesse 'contaminato' anche quella dell'epifania, e le due scorressero sempre parallele. Il "poetastro" non può mai scordarsi della realtà mediocre nella quale la rivelazione prende vita, e la trasfigurazione non mette mai fuori gioco la mediocrità, come possiamo constatare leggendo poco più avanti:

Penso alle tentazioni impomatate e scialbe di un parlatorio settecentesco di monache, ai primi brividi sensualoidi di un minorenne di casa vieux stile 1848, ai romanzi del Guerrazzi, letti da una maestra in età. Serena, androgene bellezza, nubile nel corso dei secoli, sul grigiume attuale della vita e sul fango e sui rumori della strada, tu leviti! Io sono un tuo sacerdote (Ibid.: 18)

All'interno della rêverie appare il "grigiume attuale della vita", come una parte integrante di essa, e la visione, l'"androgene bellezza", "levita" sul "fango". La trasfigurazione non è mai completa, ma si 'parzializza' mostrandosi dipendente dal punto di vista del poeta.

Ci avviamo così verso la definizione di una metafisica 'minore': il tempo ciclico di de Pisis non è quello di de Chirico, l'eterno presente che permette di

8 Lo stesso elemento è individuato da Barilli nell'arte dechirichiana (cfr. Barilli 1974).

9 Per tornare poi, subito dopo, al tempo presente, che in questo modo si è 'stemperato' nella circolarità diffusa del ricordo: "In una cartella, sopra un massiccio tavolo di noce, vedo le stampe orecchiute, impolverate, curiose. Ad un tratto mi sorride il giovane Raffaello con la tenerezza di un bimbo, con la piccola bocca virginale, ripresa agli angoli, sotto il naso affilato" (de Pisis 2009, 14).

sottrarsi al divenire nella ripetizione salvifica dell'Eternità;[10] questo sfondo monolitico, eterno, non ha niente di salvifico, anzi rappresenta la routine impoetica della vita di tutti i giorni, contro la quale lo sguardo poetico permette agli eventi/elementi scioccanti di risaltare. Allo stesso tempo, lo sguardo di de Pisis non ha la forza, e forse neanche l'intenzione, di eternare e dis-eternare il reale nel flusso metamorfico e paradossale del divenire, à la Savinio.[11] Tutto ciò che il poeta depisisiano può fare è 'riferire' dello choc-rivelazione, non mostrarlo nel suo effettivo attuarsi, e quindi farlo venir fuori dal labirinto della temporalità interiore (la differenza 'irreale') che si trova sempre 'invischiata' in quella esteriore (la ripetizione 'reale'). Il lettore non si trova mai di fronte all'evento nella sua unicità, ed esso non acquista mai quella icasticità che gli permetterebbe di diventare più 'reale' del reale (che, in quanto apparenza fenomenica, è in realtà irreale). La realtà quotidiana conserva qui un'asfissiante predominanza. La puntualità dello choc, del momento 'magico', si stempera sempre nell'anonimato di situazioni che si ripetono ciclicamente. Si tratta di un vero e proprio compromesso tra la lacerazione dello choc e il grigiore dell'abitudine, con un senso della realtà quotidiana che il poeta-flâneur non riesce mai ad abbandonare, neanche nell'attimo 'sacro' della rivelazione.

Si facciano alcuni esempi (e si consideri anche uno di quelli citati in precedenza, in cui "la vista di certe mele bagnate sul carretto" si offre come una 'rivelazione' reiterata):

> Certe volte sulla lucida superficie della "fossa del castello" tu vedi certe barche o certe zattere di una forma inusitata (è inutile che tu mi faccia dei segni di disapprovazione, o fantasma del padre Guglielmotti![12] con uomini in lente mosse. Al solicello incerto il pelo dell'acqua luccica, tu pensi ad albe lontane (1848), al martire che fugge miracolosamente "dalla tomba dei vivi"[13] a Mazzini: vedi le uniformi dei "gambini" e dei soldati pontifici, e mentre stai

10 Per questo cfr. Benzi 2019; Cortellessa 2023; Dottori 2018.

11 Cfr. Carlino 1988; Gutiérrez 2000; Giuliani 1995; Guglielmi 1986.

12 Si noti il modo particolare in cui viene descritta l'apparizione di un "fantasma": il narratore gli si rivolge direttamente, senza sottolineare l'assurdità dell'evento e utilizzando una sorta di ironia 'patetica', sempre intrisa di malinconia, del senso di una segreta 'complicità' con l'evento 'incredibile' e, al contempo, di una ineliminabile consapevolezza della sua natura effimera, tutta riconducibile alla 'iper-sensibilità' del poeta.

13 Frequentissime sono le citazioni, a rivelare la natura di collage, sempre artefatta ed estetizzante, delle rêveries depisisiane (poco più avanti egli si definisce, à la Gozzano, "lo scettico, il frigido, l'ironista", prima di trovarsi "con gli occhi pieni di lagrime e un brivido per tutta

curvo ed appoggiato al parapetto di muratura, ecco riecheggiare ai tuoi orecchi un canto nel quale sembra sentire l'ondata delle truppe dei volontari e il povero sogno della loro speranza indomita (Ibid.: 71-72).

Il "certe volte" e l'uso del presente 'a-storico', a-temporale ("tu vedi", "tu pensi"), ci informano che non ci troviamo di fronte a un evento puntuale, con una propria posizione unica nello spazio e nel tempo, ma a un evento ripetuto, reiterato in una sorta di *rêverie* 'ciclica'.

A volte questo presente si intreccia con il 'futuro', connesso a un congiuntivo, a un'ipotesi:

Il forestiero che si trovi a girare oziosamente per il centro della città in cerca di qualche donnina piccante, forse urterà, in una mossa brusca, un ottuagenario dal lungo naso arrossato sotto un berrettuccio verde, dagli occhi sanguinolenti e color dello zolfo, dal labbro cadente e salivoso sotto i baffoni ingialliti. [...] Egli potrebbe essere paragonato a quella stolida beccaccia che di notte urtava col becco nei fili di ferro del telegrafo, come raccontò a un mio amico una cameriera di un albergo a Firenze (Ibid.: 77).[14]

Altre volte, viene a crearsi una alternanza tra questa temporalità diffusa e circolare[15] e la puntualità di alcune vere e proprie narrazioni in cui si usa, significativamente, il passato remoto o il trapassato prossimo:

Ecco che quella sera avevo sentito in un attimo, come altre volte [corsivo nostro], lo strano incanto inesprimibile della città pentagona. Ero restato fuori dalla porta a biascicarmi in silenzio il mio scontento o la mia gioia di cuor leggero. Quella notte avevo ad un tratto considerato un po' attentamente le cose tirandomi come fuori dall'incanto equilibratore, ero riuscito un po' pallido e sconcertato come dalla camera buia della seduta spiritica con l'aria rarefatta per i fiati e i corpi in sudore. [...] A un tratto, come al batter delle ciglia di un occhio medianico preistorico, una delle persiane si oscurò (Ibid.: 89).

---

la persona" a esclamare in preghiera "Magnificat anima mea Dominum" (de Pisis 2009, 72). Nella scrittura di de Pisis ironia e patetismo vanno sempre insieme (per questo cfr. "Tre lettere ad Alberto Savinio", in de Pisis 1981, 116-124).

14 Per altri due esempi interessanti cfr. de Pisis 2009, 77-78, 92.

15 Si tratta di una visione non esaltante ma piuttosto 'deprimente' dell'eterno ritorno, come quella individuata da Benjamin in Blanqui (cfr. Benjamin 2023, 28-29). Nella scrittura di de Pisis si può rintracciare quello 'spleen', tipicamente baudelairiano, che Benjamin definisce come "'eterno ritorno' in miniatura, nella sua forma microcosmica" (Ibid.: 567), sempre 'ridotto' alla prospettiva del "poetastro".

Dal tempo ciclico della routine, che permea di sé anche la percezione dello "strano incanto", si passa a un evento unico: "a un tratto, come al batter delle ciglia di un occhio medianico preistorico, una delle persiane si oscurò". Com'è facile notare, però, non vi è qui alcun accadimento 'straordinario', tanto meno anomalo o 'impossibile'. Semplicemente una delle persiane è stata chiusa, e la significatività 'metafisica' di quell'evento vive soltanto nella similitudine partorita dal poeta. In Savinio, per offrire l'esempio di una diversa declinazione della scrittura metafisica, la trasfigurazione si offre come una qualità 'oggettiva' della realtà (nonostante il gioco umoristico in cui poi questa si inserisce), anche quando risulta chiaro che tutto è da riportarsi allo sguardo del poeta:

Valga a secondar la mia profezia, l'etimologia che scopro nel suo nome: Chirico, cittadino di Firenze, ma anticamente oriundo dalla Sicilia, deriva indubbiamente [corsivo nostro] dal Κῆρυξ greco, che è quanto dire araldo, annunziatore). [...] Ferrara vanta un illustre parentado. Congiunta alla vacca multicolore di Zarathustra. (Giovecca non può essere che una deformazione di giovenca). [...] Questa folla si addensa silenziosamente sott'a' portici illustri, nelle piazze auguste e soleggiate. [...] Dal contorno di piume, emerge la testa dell'animale che vive sotto il mantello. [...] Le donne sono spaventose. Portano impressa sul viso la loro bellezza bestiale, come una malattia. Han gli occhi fatti a guisa di quelli dell'astace: piccoli globi lucidi, simili a pillole purgative, sporgenti dall'estremità d'un'antenna cornea: per cui esse posseggono non soltanto la vista diretta, ma pure quella laterale e persino quella posteriore (Savinio 1995, 27-28).

In de Pisis, invece, tutto è riportato esplicitamente alla facoltà "medianica" in virtù della quale al soggetto-poeta "sembra" di partecipare alla vita comune delle cose:

A me ora sembrava d'esser messo a parte per strana legge della vita delle pietre della vecchia casa. sopra il tetto, come sopra una torre, era solo un triangolo luminoso di stelle fredde e il cielo puro. Riandavo alle vite passate nei parallelipipedi magici di quelle stanze. Ora erano illuminati i fiorami dipinti nei soffitti; si vedevano chiaramente di là dalla tenda di finto pizzo. Il pittore dilettante, rossiccio con gli occhi verdigni [...] convitava, riceveva. [...] Ad un tratto le due persiane, spettrali più che mai, si mossero a pena, e riprese il suono del piano e del violino stridulo. Il pittore, rossiccio e balbuziente, dava nel suo appartamento il terzo concerto della stagione (de Pisis 2009, 90).

Tutte le visioni si situano, in maniera esplicita, nell'immaginazione divagante dello scrittore, e quando questa si conclude la realtà si mostra in tutta la sua

mediocrità: il potere trasfigurante del metafisico, in *La città dalle 100 meraviglie*, non riesce mai a raggiungere un livello di verità 'oggettiva' che possa allontanare definitivamente il "poetastro" dalla realtà 'volgare' che lo circonda.

Questo stesso accostamento tra poesia e normalità può ritrovarsi nella configurazione della spazialità. Infatti, nell'opera di de Pisis non si parte da uno spazio già 'metafisicizzato', già trasfigurato dalla visione straniante-incantatorio-rivelatoria dello sguardo (come nel già citato capitolo di *Hermaphrodito*), né da un flusso di coscienza in cui la realtà si presenta come già filtrata dalla dimensione interiore (come in Ebdòmero), bensì dalla città colta nella sua 'normalità', nella sua mediocrità:

> La città pentagona talora, quando meno se lo aspetta, riserba delle improvvisate al pellegrino che si aggiri per le sue strade. Esse però sono a caro prezzo scontate dalla uniformità e miseria consueta e soprattutto dal mortorio e dalla sterilità delle sue sere che tocca il culmine in certe notti invernali. [...] Se un uomo del "mondo gaudente" arriva in città in una di queste tremende sere, senza particolarissime raccomandazioni, anche se fornito dell'oro di Creso, dovrà morire dalla noia. Potrà andare a prendere un caffè e a mangiare qualche pastina in uno dei tre o quattro caffè, occupati dagli habitué che lo guarderanno con curiosità ostile, e cincischieranno parlando di lui con gesti e sorrisi osceni. [...] Non un compagno anche tacito e mediocre, non una faccia amica, non una donna al cui caloruccio riscaldarsi, non un'improvvisata qualunque! In queste sere [...] la città pentagona inferocisce con una voluttà paradossale, subdola, procace e crudele contro i suoi miseri abitanti (Ibid.: 17-19).

Partire dal contesto degli spazi 'reali' costringe il poeta-flâneur a camminare ed esplorare (questo è sicuramente un motivo surrealista) la città-testo, in modo da individuare i 'segni', i punti di cedimento in cui la realtà 'volgare' lascia trasparire gli "squarci meravigliosi di lirica".[16] La città non squaderna le proprie meraviglie 'spontaneamente', ma deve essere esplorata a fondo, deve essere 'corteggiata' perché si conceda al poeta in sprazzi di nudità. Gli spazi della rêverie trasfigurante devono aprirsi all'interno dello spazio diffuso della mediocrità, nel 'fango' stesso della vita quotidiana.

Questa particolare configurazione dello spazio-tempo dà vita a una particolare tipologia di choc, il quale non può che offrirsi sempre come 'rivissuto', 'riferito', come appartenente a una routine che si applica anche all'evento straordinario, il quale non si realizza quasi mai nell'attimo 'privilegiato' selezionato

16 De Pisis 1981, 58.

dalla narrazione. Il poeta si mostra al proprio lettore come un abitudinario della rivelazione, di uno choc che potremmo definire 'morbido':

> Per le strade usuali della città dalle 100 meraviglie al sole, tremulo un po' sui selciati puliti, o sotto la pioggerella indolente, vidi passare alle volte [corsivo nostro] una fanciulla dalla dolce faccia dorata, con gli occhi che talora hanno riflessi verdini e talora [corsivo nostro] violacei. Ella non ha[17] nulla a che fare con le ragazze indigene. Le sue membra hanno il ritmo e la grazia dei bassorilievi prassitelici. A un professore di greco sulla sessantina, ma con l'anima ancora imbevuta di nostalgie sentimentali, potrebbe ricordare la fanciulla del VI libro dell'Odissea che va con le ancelle a lavare al fiume la biancheria di casa e si mette a giocare alla palla mentre quella si asciuga al bel sole della isola dei Feaci e non si spaventa (notare però che dentro le detta una Dea!) al vedere comparire un uomo (sia pure un eroe) tutto nudo [...] Essa sembra impersonare, per chi attentamente la osservi, il senso ellenico e delle dolci forme che serpeggia qua e là per la città pentagona. Un adoratore della bellezza pura, vedendola passare in una "nostalgica sera", si sentirebbe forse pesare il cuore gonfio di tenerezza (Ibid.: 17).

Lo choc perde la sua unicità, la sua facoltà di aprire uno squarcio 'definitivo' nello spazio-tempo dopo il quale questo si troverebbe del tutto trasfigurato. Esso si 'allarga', si diffonde e quindi si indebolisce in una dimensione astratta, attraverso la reminiscenza classica del collezionista nostalgico che fornisce una base archetipica all'oggetto della rivelazione ma al contempo contribuisce al suo processo di de-realizzazione proiettandolo nella rêverie.[18] Inoltre, la sensazione di 'irrealtà', di 'ipoteticità', è restituita attraverso le forme verbali, in primis il condizionale, che contribuiscono sempre a 'modalizzare' il discorso (tutta la 'visione' in cui si sovrappongono la "fanciulla" e il 'ricordo' di Nausicaa dipende da un "potrebbe ricordare", mentre in

17 Si noti l'utilizzo del presente rispetto al passato remoto della frase precedente, già smorzato nella sua puntualità dall'"alle volte" e dal "talora": lo choc assume così una sua ripetitività, una sua a-temporalità.

18 Il ruolo dell'elemento mitico-classicheggiante in de Pisis è ambivalente, in quanto si occupa di smorzare e allo stesso tempo di dar forma allo choc. Qui non siamo, come in de Chirico, di fronte al "demone lineare" che eterna 'epicamente' lo straniamento attraverso la strutturazione geometrica, quanto piuttosto a un'esigenza tutta personale, estremamente 'soggettiva', di 'addomesticare' lo choc riportandolo nel proprio intérieur da collezionista nostalgico, quasi come in una Wunderkammer-rifugio costituita dalla memoria e dall'immaginazione del poeta, esemplando dinamiche e contenuti della rivelazione 'presente' sul mito o sull'arte classica.

conclusione abbiamo un "sembra impersonare" e un "si sentirebbe forse pesare"), a sottrargli realtà.[19]

L'impressione che il discorso del narratore/poeta/visionario restituisce è quella di uno stato primigenio delle cose che fa da sfondo invisibile a ciò che gli occhi 'normali' percepiscono quotidianamente, che solo il poeta-dandy, data la propria eccezionalità (ma anche la propria marginalità), può riscoprire abbandonandosi "morfinizzato" (Ibid.: 18) al flusso della rêverie-flânerie. Questa dimensione, infatti, è stata nascosta dal velo dell'abitudine quotidiana, al punto da renderla del tutto 'irreale', e risulta ora quasi impossibile attribuirle una qualsivoglia realtà condivisibile al di là della soggettività del poeta. Di qui la continua oscillazione tra lo squallore del quotidiano e i rari momenti in cui gli occhi, diventati "fatali", riescono a cogliere un pezzetto di 'bellezza', un bagliore di 'poesia'. Una volta che questo velo si è scostato, o meglio, pur restando sul reale, si è fatto 'trasparente' agli occhi fatali, la coscienza e il mondo si trovano ricuciti per "l'uomo sapiente" (Ibid.: 19), e le cose si rivelano come legate in un destino unico, universale:

> In queste sere i più solenni e classici monumenti sorridono con dolcezza inusitata al devoto ed ingenuo ammiratore. Si velano d'ombra, quasi per far piacere al suo occhio, smussano i contorni dei loro spigoli rigidi, assumono espressioni di volti umani, di volti gentili e pacati di antichi filosofi. Ecco, in faccia all'Assoluto, dominato davvero dal suo misterioso fascino, nella contemplazione di uno di questi monumenti, come di una semplice porta scura di una casa col suo cornicione e l'ombra esatta, l'uomo sapiente potrà riconciliarsi con la vita, o struggersi in lagrime, o benedire di essere nato e di dimorare entro la cinta di questa città pelasgica (Ibid.: 19).

Non si tratta, per de Pisis, di squarciare il reale e proiettarlo in un 'sur-paradigma' che risolva le contraddizioni tra immaginario e reale (la surrealtà bretoniana), né di una trasfigurazione continua in cui il reale non trova requie poiché sempre trascinato nelle oscillazioni del discorso metafisico: qui lo spirito, continuamente 'umiliato' dal mondo, può riscoprire ogni tanto degli attimi di bellezza, secondo una concezione atomica dello svelamento. Questo procedimento è il riflesso di una poetica per la quale qualsiasi tipo di "forma", compreso il filtro espressivo costituito dal linguaggio artistico, non può che tradire sempre l'afflato lirico primigenio: la forma, tanto importante nella concezione ironica

19 Per altri esempi cfr. ivi, pp. 33-36 e pp. 44-46.

dei Dioscuri,[20] in de Pisis è sempre imparentabile con il "fango" che ricopre le strade della città fantasma, fango senza il quale, però, il soffio lirico-meraviglioso non potrebbe realizzarsi storicamente e quindi comunicarsi agli uomini.[21]

Esemplare per la poetica depisiana risulta il capitolo *Della morìa*. In esso ritroviamo tutti gli elementi già presentati, ma anche dei tratti eccezionali rispetto alla dinamica dello choc rivissuto, ripetuto, 'smorzato'.

Il capitolo si apre con una 'ipotesi' soprannaturale, a metà tra ironia scettica e partecipazione emotiva:

> Io penso che se l'anima di Erasmo da Rotterdam (ammesso che l'anima, come alcuni antichi filosofi credettero, sopravviva ai corpi in una forma sempiterna), vagando, passasse attraverso alle strade di questa città, certo vi ci soffermerebbe con piacere o almeno passabilmente. Troverebbe infatti ampio materiale di osservazioni per confermare le teorie espresse nel gustosissimo "Elogio della pazzia", e così pure quel Damasippo, filosofo stoico della satira oraziana, per i suoi paradossi (Ibid.: 22).

Non c'è un'ironia 'forte', sprezzante, bensì una flebile obiezione ("ammesso che") opposta a una flebile possibilità ("se l'anima di Erasmo"). Troviamo qui, anche attraverso espliciti riferimenti a celebri opere satirico-filosofiche, la declinazione principale che il discorso comico assume nella *Città dalle 100 meraviglie*. Si tratta proprio del ritratto satirico, momento in cui la scrittura di de Pisis si fa più 'violenta' (si prenda sempre il termine con cautela[22]). Si possono individuare, infatti, almeno due anime nel testo: quella metafisico-crepuscolare, 'timidamente' surreale, e quella satirico-grottesca, interessata a 'degradare'

---

20 Savinio 2022, 35-47.

21 Questa poetica è espressa in F. de Pisis "*Poesia vecchia e nuova (Giacomo Leopardi – Ardengo Soffici)*", per il quale si rimanda a de Pisis 1981, 58-62. Per altri esempi della convivenza tra lo "squarcio" lirico e il "grigio" o il "fango" della mediocrità quotidiana cfr. de Pisis 2009, 48-49, 71, 86, 94-95, 99.

22 In epigrafe al testo di de Pisis troviamo questa affermazione: "Questo libro è in parte dedicato anche allo spirito Aristofanesco", a significare il ruolo fondamentale che l'elemento farsesco-satirico gioca nell'opera (sempre in epigrafe, si fa riferimento anche all'"anima arguta e amara e all'humor di Arrigo Heine", ma noi aggiungeremmo, alla lista delle ispirazioni, anche l'ironia crepuscolare di Gozzano). Per alcuni esempi di satira 'pura' cfr. Ibid.: 21-23, 29, 36-39, 41, mentre per alcuni 'ritratti' tra il satirico, il caricaturale e l'umoristico cfr. Ibid.: 43, 48, 74-77, 95-96.

comicamente la città di Ferrara,[23] i suoi abitanti e i suoi rituali. Eppure, queste due anime trovano spesso un punto d'incontro: il satirico-grottesco che 'deride' la quotidianità non si qualifica solo come discorso 'negativo', ma si rovescia nella metafisica 'positività' della folle e "tragica" "città scema":[24]

> La morìa imperturbata qui regna in forme stabilite e prende a proteggere con particolare amore, per esempio, certi benestanti signori, dal loro cinquantesimo anno in su. Si annida nelle sagrestie, nelle celle dei conventi, fra gli scaffali dimenticati delle biblioteche, nelle camere con stuoia, dove i membri di pie Congregazioni e Società si radunano [...]. Da ragazzo ricordo di aver visto in un buffo palcoscenico di un teatro privato, un signore sulla quarantina, vestito da donna, con parrucca gialla e grembiulone bianco con frappe (sul quale facevano un gran belvedere le mani pelose) aggirarsi in una farsa senza capo né coda e dire con una aria da allucinato: "Mho in dove è la piazza?...mho, in dove è la piazza?". In un veglione un giovane, camuffato da ciociara, rese pazzo d'amore un noto viveur. [...] Inconsci atti certo, ma germinazioni spontanee e burlone in apparenza della tragicità di questa città scema, dove certe case in pieno giorno sono illuminate come dalla luce di luna,[25] dove le fontane sul mezzogiorno sembrano svenire di dolcezza e l'erba nelle strade è illuminata a luce incandescente; [...] (Ibid.: 29).

A questo punto, il narratore-guida dà inizio alla flânerie vera e propria:

> [...] questa città, dove tu inforchi una strada che sembra simile a quella di qualunque altra e, man mano che vai internandoti, resti sbalordito da meraviglie senza nome; finché, sulla porta aperta di un rivenditore di mobili usati ti ferma un grande specchio lucido e vi ti vedi riflesso tutt'intero con uno sfondo melodrammatico e una strana malinconia negli occhi (Ibid.: 29-30).

Certo si tratta di una passeggiata molto diversa da quella che si svolge nella saviniana *"Frara" città del Worbas*, dove tutto viene 'mostruosamente' trasfigurato attraverso un linguaggio neo-barocco, quasi 'espressionistico', e la metamorfosi della città viene 'imposta' dalla prima persona che 'sa' con certezza cosa sta accadendo ("ma so, – so!", "ma sento – sento!", "so che lì", "so che più in là", per cui

23 Su questo aspetto cfr. Carcione 2021, 190-191.

24 La 'comicità' si rivela come maschera superficiale di una più profonda tragicità, secondo le regole dell'umorismo metafisico (qui declinato in senso fortemente 'patetico').

25 L'immagine fa pensare ad alcuni dipinti di Magritte dove luce diurna e luce notturna convivono, e sta a indicare la logica notturna, la 'follia', che penetra nelle strade di Ferrara anche in pieno giorno.

cfr. Savinio 1995, 30-31) e può assumere un tono profetico-rivelatorio (certo insidiato sempre dall'ambiguo humour saviniano).[26] Qui, invece, il 'resoconto' del flâneur non è sostenuto da una tale sicurezza profetico-visionaria, e la credibilità delle visioni viene 'rafforzata' attraverso l'espediente retorico della seconda persona ("dove tu inforchi"); de Pisis, infatti, intende 'far vedere' le cose attraverso gli occhi di un 'tu' generico col quale ogni lettore può identificarsi ("tu inforchi", "resti sbalordito", "ti ferma un grande specchio").[27] Il lettore, quasi vivendo un'esperienza da realtà virtuale, è portato a 'indossare' le lenti del poeta metafisico. De Pisis, per sopperire alla 'fragilità' della propria visione,[28] ci presta i suoi stessi occhi, mentre Savinio fonda il tutto sulla autorevolezza del proprio sguardo.

Dunque, il poeta-flâneur ci dice che, "internandoti" tra le strade apparentemente comuni, si resta "sbalordit[i] da meraviglie senza nome". Ma le "meraviglie" non vengono enfaticamente squadernate davanti agli occhi del lettore, bensì, almeno per ora, a queste si 'allude' soltanto; al loro posto, si accampa sulla pagina il riflesso del soggetto trasfigurante in uno specchio, in particolare la "strana malinconia" che vive nei suoi "occhi" (quel vuoto che i Dioscuri individuano tra i fenomeni de Pisis sembra ritrovarlo nello stesso sguardo del poeta metafisico). A questo punto, però, de Pisis stupisce lo spettatore facendo entrare nel proprio campo visivo, che sembrava completamente catturato dallo specchio e dalla propria immagine riflessa, le "meraviglie" cui prima aveva solo accennato. Si tratta di semplici oggetti, anche se 'strani', 'eccentrici', sicuramente classificabili come "desueti":[29]

E intanto nell'interno della bottega compaiono dei Moretti laccati in oro e porporina, la terribile testa mozzata del Battista su un piatto diafano entro una cornice nera, immensi corni lucidi contro la jettatura, e nelle piccole vetrine improvvisate, uccelli di cera con l'occhio

26 Cfr. Schiano 2014.

27 Potremmo aggiungere che, forse, l'espediente risponde a due esigenze, non sappiamo quanto 'consapevoli' da parte dell'autore: da un lato rafforzare le capacità visionarie del lettore, dall'altro rendersi estraneo a se stesso, guardarsi dal di fuori, in uno 'sdoppiamento' che riflette bene l'atteggiamento ambivalente che il poeta assume nei confronti delle sue stesse creazioni.

28 Fondamentale risulta questo breve passaggio: "[...] nelle strade della città pentagona "Il pittoresco" resta isolato, fa l'effetto di un limone spremuto abbandonato sulla via; di un cucchiaio di zucchero in un pozzo. Tutto qui infatti è pittoresco" (de Pisis 2009, 27).

29 Il termine è ovviamente ripreso da Orlando 1993. Per altri esempi di oggetti desueti nell'opera cfr. de Pisis 2009, 25, 73.

splenetico, tenere camelie di truciolo colorato, palle di celluloide, sacchetti di granaglie, ecc. cose che in determinate ore sembrano levitare leggermente per un fluido magnetico che si sprigioni dai loro contatti (Ibid.: 30).

De Pisis non mette in scena la roboante metamorfosi del reale attraverso l'esagerazione verbale, come accade in Savinio, ma conserva sempre una sua 'sobrietà', una sorta di 'pudore' ironico-patetico nei confronti del 'meraviglioso'. Si tratta, infatti, di un semplice elenco[30] di oggetti, di una loro 'semplice' giustapposizione dalla quale "sembra" che "si sprigioni [...] un fluido magnetico". Inoltre, ancora una volta, non si assiste a un evento 'soprannaturale', che potrebbe esser considerato, in un contesto normale, del tutto impossibile, bensì a una ipotetica realtà 'magica' che potrebbe semplicemente "sembrare" tale perché filtrata dalla sensibilità del narratore visionario.

Troviamo, più avanti, alcuni passaggi che, almeno dal punto di vista del contenuto figurativo, possono esser sicuramente accostati alla scrittura di *Hermaphrodito*,[31] anche se con tutte le differenze stilistiche già segnalate. Si consideri quest'altra "meraviglia", sicuramente modellata sul già citato "Frara" città del Worbas:

Da una grossa inferriata rugginosa sporge la orribile testa di una donna con una natta carnosa sulla fronte, coperta dai capelli ripiegati ad arte, in un ciuffo che incrocia le sopracciglie folte sugli occhi strabici, e, da un vicolo anche più lurido, avanza un uomo con naso canino e occhi di bue. La femmina si affaccia, guarda fuori il cielo bigio e sembra cercarvi le stelle per trar prognostici e numeri e cabale, atte alla vincita dei terni e delle quaderne (non osa sperare nelle cinquine!). Il suo immenso seno è rigonfio eppur ricade in parte sul cordone del grembiule che le sega l'epa (Ibid.: 30).

La realtà descritta è effettivamente 'mostruosa', ma il linguaggio resta sempre sobrio. Esso sembra voler solo riferire dei 'mostri', mentre in Savinio è il linguaggio stesso a farsi 'mostro', a diventare tutt'uno con la propria materia.[32] Ritorna poi l'idea che la "morìa" della città possa essere colta solo in rari mo-

30 Sull'elenco come elemento fondamentale in de Pisis cfr. S. Zanotto, Introduzione a de Pisis 1981, 10 e F. de Pisis, *Emporio*, in de Pisis 1965, 81-102. Per altri esempi di 'elenchi' cfr. de Pisis 2009, 14, 47, 83.

31 Sui rapporti con Savinio e con la sua opera, oltre alle già citate lettere, si legga la recensione depisisiana di *Hermaphrodito* in de Pisis 1981, 130-136.

32 Cfr. Savinio 1995, 26-33.

menti, che il poeta-flâneur deve faticosamente conquistarsi. In queste "occasioni"[33] un "desiderio feroce"[34] si sprigiona per la città, permettendo alla fantasia di lasciarsi andare più liberamente (senza i freni della timidezza ironico-melanconica) e di dar vita a visioni pienamente 'soprannaturali', popolate da elementi tipici dell'immaginario cattolico:

Un desiderio feroce di palpare carni molli o sode, di ficcare la mano sotto un letto tepido o nel pertugio di una sottana o di un corsetto. Certi diavoloni manuti e unghiuti annaspavan a mezz'aria e caprioleggiavano sotto il soffitto del cielo,[35] e mai il soffitto del cielo fu più bello e fulgido. Sembravano essere cresciute le costellazioni e più lucide essere le abituali. Anche esse occhieggiavano con civetteria. La morìa della città pentagona esplodeva infrenata! (Ibid.: 30-31).

Il "desiderio" ha pervaso l'universo intero, le stelle sembrano più "lucide" e "occhieggiano con civetteria"; si mescolano qui i tipici elementi modalizzanti, come "sembrava", "pareva", e momenti in cui tutto viene mostrato come se stesse davvero accadendo, secondo la logica del merveilleux surrealista (il poeta sembra abbandonarsi al desiderio): "la morìa della città pentagona esplodeva infrenata!". I freni della 'critica',[36] espressione della malinconica consapevolezza della fugacità delle "occasioni" liriche, cedono a intermittenza, mentre l'atmosfera magica oscilla tra avvenimenti non soprannaturali, 'poveri' dal punto di vista della carica 'assurda' (ma potentissimi dal punto di vista poetico-pittoresco), e avvenimenti chiaramente 'impossibili', che ricordano le esplosioni trasfiguranti che animavano le botteghe del *Paysan de Paris* aragoniano:[37]

Nelle botteghe illuminate da candele o dalla pallida luce dei becchi a gas, avvenivano scene disgustose e inaudite; nelle barbierie i rasoi si mettevano a danzare sui lucidi specchi e moz-

33 È da notare che in questa occasione la città è rimasta al buio a causa del "capriccio" dei lavoratori socialisti: il poeta metafisico sdegna la concretezza della conflittualità sociale, e per lui lo sciopero è solo frutto di un «capriccio», non certo di un bisogno 'materiale' urgente (si ricordi che il flâneur stesso, prostrato dalla fame, si saziava con la visione di alcune "mele").

34 Spesso l'afflato lirico in de Pisis assume i tratti dell'erotismo (si veda per tutti il passaggio in de Pisis 2009, 92-93).

35 Ci sembra di poter cogliere qui un riferimento iconografico ai famosi affreschi del Signorelli nel Duomo di Orvieto.

36 Il termine è ripreso nel senso in cui è utilizzato, in contrapposizione al "credito", in Orlando 2017.

37 Cfr. Aragon 1960, 44-45.

zavano teste e mani con forma inconsueta; nelle botteghe dei fiorai i crisantemi scuotevano il capo giallo o roseo come ottuagenari pentiti (Ibid.: 31)

La realtà usuale, per un breve attimo, si trova completamente trasfigurata, In questo avvenimento, come sarà facile notare, risulta fondamentale il ruolo della luce, aspetto sul quale si insiste molto: le stelle sembrano "più lucide", il "castellone" si "illuminava di lampi subitanei con partiti rigidi di luce e d'ombra", le "botteghe" sono "illuminate da candele o dalla pallida luce dei becchi a gas" (Ibid.: 31). La vera 'rivelazione', lo choc che permette di vedere le cose in maniera diversa sottraendole alle tenebre dell'abitudine, avviene proprio davanti alle "macellerie illuminate", di cui pure, significativamente, quella sera il poeta si rammarica di non poter "godere" (Ibid.: 31). Il momento rivelatorio più importante, infatti, ci viene restituito nella dimensione del ricordo,[38] in una dimensione temporale anteriore rispetto a quella del racconto dell'"occasione".[39] Siamo di fronte allo choc 'rivissuto-riferito' nella sua quintessenza.

Ciò che richiama l'attenzione del flâneur è un "vero furore di rivalità fra i diversi negozi di macelleria nello sfarzo della illuminazione, nella lucentezza degli ottoni, nell'ordine compassato in cui vengono distribuite le squartate membra bovine". Lo choc e l'effetto magico che ne deriva sono una conseguenza percettiva degli effetti di luce, i quali permettono di individuare alcune disposizioni 'eccentriche' degli elementi urbanistici. Grazie alla luce 'diversa', si produce una differenza nel campo visivo, ed è facile slittare poi, seguendo la visione anti-dualistica della metafisica, dalla luce 'materica' a quella 'metaforica' (il vedere le cose sotto una 'luce diversa'), dalla dimensione fisico-percettiva a quella spirituale-cognitiva e viceversa.

Questa "luce intensa" proiettata sulle "rosse carni" causa la "spettralizzazione della realtà indistruttibile":

Queste macellerie illuminate erano soste al mio vagare notturno e abulo per le vie più vecchie e popolose della città. Mi fermavo davanti ai ferri neri simili a quelli delle gabbie

38 Anche se un ricordo continuato e non puntuale: è un gesto che si ripete "da qualche tempo", con la solita regolarità.

39 Il miracolo non è avvenuto davanti a lui nella sera in cui il desiderio si è impossessato della città, ma in quella dimensione di circolarità trasfigurante che abbiamo indicato in precedenza.

dei vecchi serragli a contemplare. Queste camere bianche, dove sembrava rudemente proiettarsi la luce intensa, in certi attimi di abbandono, furon per me, come la spettralizzazione della realtà indistruttibile. Guardi, ma forse non vedi quelle rosse carni dell'animale squartato e scuoiato. Quelle carni non son più tepide e fumanti, hanno perso la loro animalità. Pensi forse al bue lento e curvo sulla zolla, fra gli ulivi, una tenera sera, ma così di sfuggita. Davanti a questi partiti di carne rossa, dove, sulle parti cuoiose di sego rappresso, il coltello esperto ha segnato meandri di disegni primitivi, ti senti invaso da una tristezza splenetica. Osservi le sbarre tinte a olio di bianco o di porporina d'argento, il piancito spazzato e lavato con cura, la scrivania nuova di larice con sopra la tela incerata o il panno verde diverso però dal verde lucido delle palme e degli allori potati a palla che potrebbero figurare in un salotto di esteta (Ibid.: 30-31).

La luce scioglie i legami della realtà "indistruttibile", lasciando così intravedere una realtà più profonda, la realtà spettrale, la quale si rivela però venata di "tristezza splenetica". L'episodio è costruito su un 'approfondimento' della scena che abbiamo davanti agli occhi, e sul conseguente 'superamento' della circolarità diffusa dello choc rivissuto. Qui lo choc viene quasi 'anatomizzato', approfondito in modo da farci entrare in un attimo 'spettrale', in cui la visione-emozione del poeta-flâneur si tocca, alle soglie di una vera e propria esperienza mistica, con l'essenza eterna dell'universo. Egli sembra penetrare nel cuore del tempo. Lo 'sprofondamento' anatomizzante è rafforzato, inoltre, dallo stesso espediente della seconda persona singolare di cui sopra: è il lettore stesso a indossare gli occhi del poeta e a vivere questa esperienza ("guardi ma forse non vedi", "pensi forse").

L'eccezionalità di questa scena è segnalata anche dal fatto che si tratta di una delle poche rivelazioni a non essere 'ricalcata' su archetipi figurativi ripresi da opere d'arte o libri,[40] dinamica che è alla base, come da noi accennato, della costruzione dello choc depisisiano. Qui il poeta riesce davvero a raggiungere il cuore del meccanismo percettivo che sta alla base dello straniamento, il punto in cui gli oggetti della quotidianità si mostrano finalmente come scoperti per la prima volta. Ed è un evento raro, poiché di solito le

40 È da sottolineare che non intendiamo, ovviamente, sostenere che de Pisis non abbia in mente alcuna opera nel momento in cui descrive la scena, ma solo che l'eventuale fonte non è esplicitata (questo è appunto molto raro nell'opera). A noi viene in mente, di fronte alla carne depisisiana, il celebre dipinto di Rembrandt *Le Boeuf écorché* (1655), che sarà esplicitamente ripreso da Soutine nel suo dipinto omonimo del 1925 (successivo, quindi, alla pubblicazione del testo di de Pisis).

rivelazioni si danno quasi di sfuggita, come 'traumi' morbidi che accennano delicatamente a uno stravolgimento del quotidiano.[41] Anche qui lo choc è restituito prima nel ricordo e poi nella dilatazione temporale, ma la ricostruzione-contemplazione che il flâneur-osservatore mette in atto di fronte ai segni che la 'macelleria' gli offre è talmente minuziosa e 'approfondita' da riuscire ad attraversare la temporalità diffusa e circolare, uscirne fuori e rendere 'viva' quella carne.[42] Grazie alla particolare sensibilità che gli permette di vedere gli aspetti 'magici' del reale, lo sguardo del poeta metafisico restituisce, anche se solo per un attimo, alla carne morta la vividezza 'meravigliosa' di una nuova vita, facendola venire al mondo per la prima volta, laddove venire al mondo significa esprimere il proprio significato spettrale, la propria 'essenza spirituale'. Questa, per de Pisis, si identifica con il "tragico dolore" che segna indelebilmente tutti gli enti dell'universo e li lega in una "medianica[43] e dolorosa fusione":

> Sulla scrivania, in perfetto ordine, c'è[44] il calamaio, la cartella nerissima lucida, e, nella parete, sulla sedia nuova, il lunario réclame. Ricordo di aver visto in una di queste macellerie delle poltroncine di ferro imbottite di velluto rosso, evidentemente già in qualche teatro. La viva impressione che mi fecero! La carne macellata sembrava a loro famigliare. Durante il loro soggiorno nel teatro varietà, sembrava avessero contratto una specie di medianica e dolora fusione con essa. Ma a un certo punto, osservando attentamente, mi sembrava che questi oggetti levitassero tutti in un'aria medianica. In una di queste mostre vidi anche, in un vaso di gesso, un gran mazzo di fiori freschi [...] questi, nella macelleria, eran fiori parlanti; mi sembravan sorridessero a pena, certe margheritone giallicce si stringevano contro quella carne macellata, fredda, gialla e rossa con una impudicizia stomachevole. Delle giorgine pallide parevano avere occhi abbassati con lunghe ciglia vibratili. Ma i rari passanti sembravano non accorgersi di tutto ciò (Ibid.: 32).

41 Effetto raggiunto soprattutto grazie alla dislocazione/astrazione spazio-temporale e alla de-realizzazione ottenuta attraverso i modi verbali della possibilità o dell'irrealtà.

42 Sul rapporto di de Pisis con l'"eterno" cfr. de Pisis 2009, 39.

43 Nello scritto *Il futurismo e il chiaro di luna* de Pisis, nel tratteggiare il proprio percorso poetico-spirituale, rivela chiare influenze da parte della cultura esoterico-spiritistica (cfr. F. de Pisis, *Il futurismo e il chiaro di luna*, in de Pisis 1981, 75-76, ma su questo si veda anche F. de Pisis, *Il verbo di Bodhisattva (colui che ha raggiunto la perfezione)*, in de Pisis 1965, 155-192).

44 È importantissimo che ora il verbo essere sia coniugato al presente, anche se solo per un brevissimo momento.

Lo sguardo è attratto dagli altri oggetti presenti nella macelleria, messi insieme secondo la logica del collage.[45] Tra questi troviamo delle "poltroncine" di "velluto rosso" da teatro di varietà, le quali, a un certo punto, mostrano un'aria "famigliare" rispetto alla "carne rossa": i pezzi di carne, sottratti alla morte, sono entrati in contatto con tutto ciò che li circonda. Essi si sono rivelati interconnessi con tutto il resto non in quanto condividono una natura oggettuale, ma proprio perché anche gli altri 'oggetti' sono diventati, nella visione 'magica' del poeta, degli enti animati. L'accostamento, verrebbe da dire lautreamontiano o ernstiano, tra oggetti così distanti (le poltroncine e le carni mostrano solo il "rosso" come elemento in comune) dà vita a un vero e proprio collage metafisico, nel quale non solo le poltroncine e la carne ma tutti gli oggetti della macelleria si uniscono in una sorta di tragica armonia universale.

Il finale del capitolo, però, si incarica di dissolvere la 'magia' nella mediocrità del reale quotidiano. L'incanto si stempera nel confronto istituito fra lo sguardo del flâneur e quello dell'uomo non-visionario, non-poeta e non-metafisico, sia nella sua declinazione borghese (il "ragioniere miope") sia nella sua declinazione proletaria (il "rude e placido operaio"), che non coglie il meraviglioso e vede la carne solo come cibo, riportandola nelle "tenebre" della logica utilitaristica:

> Qualche ragioniere miope mi si fermava vicino e guardava dietro gli occhialini, anche qualche rude e placido operaio con lunga capparella si ferma a guardare con gli occhietti ancora vispi, e pensa forse con gusto a una bella fetta di manzo con contorno di salsa di pomodoro piccante o con due cipolline sotto aceto, il piatto che preferirebbe tutti i giorni, anche se fosse un signorone (Ibid.: 32).

L'analisi di questo importante passaggio ci permette, infine, di individuare, nell'arte di de Pisis, una sorta di ridimensionamento dell'"epopteìa" dechirichiana:[46] i "momenti felici di intuizione e di ispirazione", corrispettivi della "rivelazione" metafisica, costituiscono, infatti, una vera e propria epopteìa 'in minore', in quanto in essa il momento divinatorio deve sempre fare i conti con la "verità cruda e tangibile".[47] Nell'opera si trovano a convivere sempre lo

45 Sul procedimento del collage in de Pisis cfr. Zanotto 1981, 9, in cui si citano anche dei "collages di straordinaria modernità, che [de Pisis] intitola Psicologie", e Barilli 1993, 11-25.

46 Su questo concetto cfr. Cortellessa 2023, 76 e Dottori 2018, 39-45.

47 Le ultime citazioni e quelle subito successive sono tratte dal già citato *Poesia vecchia e nuova (Giacomo Leopardi – Ardengo Soffici)*, in de Pisis 1981, 59.

"squarcio meraviglioso di lirica" e la "letteratura, lo scarto, la cenere", e la poesia fa sempre a pugni con la "fatale realtà". Ne *La città dalle 100 meraviglie* l'eterno "misterioso ineffabile afflato lirico" deve farsi spazio tra la contingenza delle "forme", ed è solo in "momenti fuggevoli" che il "tragico mistero dell'essere" si mostra e subito si sottrae allo sguardo degli uomini, secondo un procedimento che è parte costitutiva di quello stesso tragico mistero.

Bibliografia

Aragon, Louis. 1960. *Le Paysan de Paris*. Traduzione di Paolo Caruso. Il Saggiatore.

Barilli, Renato. 1993. "De Chirico e il recupero del museo". In *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*. Bompiani.

Barilli, Renato. 1993. "L'arte di de Pisis: collezione e montaggio". In *A.A.V.V. De Pisis. Dalle avanguardie al "Diario"*. Catalogo della mostra (Roma, 1993). Mazzotta.

Bellotto, Silvia. 2003. *Metamorfosi del fantastico*. Pendragon.

Benjamin, Walter. 2023. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.* Traduzione di Giorgio Agamben. Neri Pozza.

Benzi, Fabio. 2019. *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*. La nave di Teseo.

Carcione, Miriam. 2021. *La poetica della meraviglia. Filippo de Pisis scrittore*. Bulzoni.

Carlino, Marcello. 1988. *Savinio*. Milella.

Cortellessa, Andrea. 2023. "Tutto de Chirico". In De Chirico, Giorgio. *Scritti 1910–1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*. La nave di Teseo.

De Chirico, Giorgio. 2003. *Ebdòmero*. Abscondita.

De Pisis, Filippo. 2009. *La città dalle 100 meraviglie*. Abscondita.

De Pisis, Filippo. 1981. *Futurismo dadaismo metafisica*. Scheiwiller.

De Pisis, Filippo. 1965. *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*. Vallecchi.

Dottori, Riccardo. 2018. *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*. La nave di Teseo.

Giuliani, Alfredo. 1995. "Savinio dei fantasmi". In *Savinio, Alberto. Hermaphrodito e altri romanzi*. Adelphi.

Guglielmi, Guido. 1986. "La lucerna di Psiche". In *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, metafisica, grottesco*. Einaudi.

Gutiérrez, Maria Elena. 2000. *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*. Cadmo.

Orlando, Francesco. 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Einaudi.

Orlando, Francesco. 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Einaudi.

Raimondi, Giuseppe. 1965. "De Pisis scrittore". In De Pisis, Filippo. *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*. Vallecchi.

Savinio, Alberto. 2022. "'Anadioménon'. Principii di valutazione dell'arte contemporanea". In *Scritti sull'arte e sugli artisti*. Abscondita.

Savinio, Alberto. 1995. "Hermaphrodito". In *Hermaphrodito e altri romanzi*. Adelphi.

Schiano, Gennaro. 2014. "Humour noir, comicità e ironia. Alberto Savinio e il sublime cambiato di segno". In *Sublime e antisublime nella modernità*, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello. ETS.

Zanotto, Sandro. 1981. "Introduzione". In De Pisis, Filippo. *Futurismo dadaismo metafisica*. Scheiwiller.

Giancarlo Riccio si è laureato presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II con una tesi intitolata "Comico, motto di spirito e umorismo in *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*", con relatore il Prof. Giancarlo Alfano. Per circa un anno ha approfondito lo studio del comico in letteratura, pubblicando un articolo sul *Candelaio* di Giordano Bruno e uno dedicato al ruolo dell'analisi freudiana del motto di spirito nell'opera critica di Francesco Orlando. Le sue ricerche, in seguito, si sono spostate sul fantastico e sul surreale nella letteratura italiana contemporanea, con due pubblicazioni dedicate a *Malacqua* di Nicola Pugliese e ad *Angelica o la notte di maggio* di Alberto Savinio. Nel febbraio 2026 ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia discutendo una tesi intitolata "Fantastico e surreale nella narrativa italiana del primo Novecento: 12 casi di studio" (tutor: Prof. Giancarlo Alfano, co-tutor: Prof. Francesco de Cristofaro), dopo aver pubblicato un articolo sulla ricezione del surrealismo nella critica italiana degli anni Quaranta per «Critica letteraria». Attualmente sta portando avanti le proprie ricerche sul surrealismo e sul fantastico tra Italia e Francia, concentrandosi, da un lato, sui rapporti tra la cultura italiana primonovecentesca e la figura di Antonin Artaud, dall'altro sui più recenti sviluppi della letteratura *new weird* in Europa e in Italia.