

dell'Europa, del 1945 (sulle prospettive della civiltà europea all'uscita dalla guerra), *Souvenirs*, dello stesso anno (su Parigi). E occorrerebbe ricordare anche gli interventi di critica artistica, letteraria, musicale e teatrale, riuniti poi in raccolte postume. Capolavoro originalissimo di critica letteraria, che, giocando tra elementi eterogenei, mira alla radice profonda e vitale della scrittura e della lettura, è il saggio *Maupassant e l'altro* (1944), introduzione a un'edizione di novelle di Maupassant.

Maupassant  
e l'altro

Solo un cenno, infine, può farsi alla produzione teatrale di Savinio, sorretta da una grande esperienza della scena (che lo portò al ricchissimo lavoro scenografico degli ultimi anni): al centro dei suoi testi drammatici è il mito classico, scomposto e privato di peso, confrontato sottilmente con la realtà moderna, anche tenendo conto dell'insegnamento di Pirandello e soprattutto del teatro francese contemporaneo. Ricordiamo *La morte di Niobe*, del 1925 (rappresentata al Teatro d'Arte di Roma); *Capitano Ulisse*, del 1934 (ma risalente anch'essa al '25 e in origine destinata allo stesso Teatro d'Arte); *Alceste di Samuele* (1950), in cui dal mito si svolge un'indagine sul problema della morte e sugli orrori del nazismo.

La produzione  
teatrale

#### 10.6.16. Tommaso Landolfi: la letteratura di fronte all'«impossibile».

Mentre il surrealismo di Savinio si svolge da un fondo mediterraneo e «solare» e da un continuo confronto tra l'avanguardia e il mito classico (fino a un paradossale uso del classicismo), TOMMASO LANDOLFI si accosta al fantastico e al surreale partendo da un fondo romantico e quasi «nordico», dalla suggestione della grande letteratura ottocentesca e della tradizione dell'umorismo e del fantastico, senza avvicinarsi in modo diretto alle esperienze dell'avanguardia. Scrittore solitario, dotato di cultura ricchissima e singolare, Landolfi si è d'altra parte sottratto a un ruolo pubblico di intellettuale, difendendo gelosamente un suo spazio personale e privato. Nella sua vita la passione della letteratura si è accompagnata a quella del gioco: la letteratura e il gioco appaiono due modi per scommettere con se stesso, per consumarsi in una ricerca di assoluto e di avventura, in una continua dissipazione dell'io, nel rifiuto di ogni stabilità. Come scrittore e giocatore, Landolfi si offre ad esperienze «totali», in cui, su un fondo romantico ed esistenziale, l'io si confronta con l'imprevedibilità del caso, cercando valori inafferrabili, che sempre si frantuma nel pullulare di infiniti particolari e circostanze, nel rincorrersi di situazioni sempre uguali e sempre diverse. Dietro questa scelta si nasconde un umore «malinconico», un intricato e difficile viluppo psicologico, di cui il lettore sente l'urgenza, ma i cui contenuti alla fine risultano sempre enigmatici e imprevedibili.

Un surrealismo  
romantico

La letteratura  
e il gioco

Nato a Pico Farnese (in provincia di Frosinone) nel 1908, Landolfi visse a lungo a Firenze, dove si laureò in letteratura russa; lavorò variamente come traduttore dal russo e dal tedesco. Ebbe importanti rapporti intellettuali con l'ambiente fiorentino e con i gruppi legati alle riviste degli anni Trenta, in primo luogo con i poeti e i critici dell'ermetismo, e per un breve periodo fu anche incarcerato per antifascismo. Nel dopoguerra, rimanendo molto appartato rispetto al mondo letterario ufficiale e seguendo la sua passione per il gioco, compì vari soggiorni all'estero, dividendo il resto del suo tempo tra Firenze, Roma, la nativa Pico e una casa ad Arma di Taggia, sulla riviera di Ponente. Morì a Ronciglione presso Roma nel 1979.

Una vita  
appartata

La beffa  
e il mistero

La sua passione per la grande narrativa dell'Ottocento si accompagnò sempre a un'attrazione per mondi misteriosi e fantastici, per analisi tortuose e complicate. Sentì la suggestione del Romanticismo «nero», da Hoffmann a Poe, del grande romanzo francese e russo (in primo luogo di Dostoevskij), di Kafka e del surrealismo. Seguì il richiamo dello strano e del meraviglioso, mescolando due prospettive opposte: da una parte un senso quasi sacrale del mistero e dei segni segreti (legato in parte alla vicina esperienza degli ermetici), dall'altra una aggressività beffarda e stralunata, pronta a contraddire i piani dell'invenzione e del discorso narrativo, a sovraccaricarlo di interrogazioni, a contestarne la credibilità, a fratturarlo e a sospenderne gli svolgimenti. Sviluppò la sua ricerca sulla base di un linguaggio di grande equilibrio letterario, costruito su elegantissime misure stilistiche, sigillato in armoniche volute sintattiche, in giri verbali lucenti e sorvegliatissimi che si avvolgono sapientemente intorno alle cose: un linguaggio che potrebbe perfino far pensare alla vicina esperienza della prosa d'arte, se non sapesse spezzarsi in scatti improvvisi, in aperture laceranti, che agiscono in profondità, trasformando quel perfetto equilibrio in qualcosa di allucinante e di ossessivo.

Insufficienza  
esistenziale

Nella singolarità assoluta dell'esperienza di Landolfi, il meraviglioso e il fantastico prendono avvio da una lacerazione segreta, da una sorta di fondo cieco che è al di là della scrittura, da quella che l'autore stesso indica come un'«insufficienza» esistenziale, legata al fatto stesso di vivere e di scrivere. Lo scrittore si sente fuori da ogni ruolo sociale privilegiato, ai margini dei grandi processi della società e della storia; ma nello stesso tempo cerca nella letteratura un'esperienza assoluta, qualcosa di «impossibile», di autentico e definitivo. Egli vorrebbe trovare una lingua personale e unica, capace di far balenare immagini di felicità splendente, di toccare figure femminili dalla fascinazione sconvolgente e misteriosa (la tematica amorosa, con immagini di donne dall'inafferrabile splendore, ha sempre un peso fondamentale nell'opera di Landolfi). Ma questa ricerca dell'«impossibile» è ostacolata e stravolta dall'insidia onnipresente dell'artificio e della menzogna: essa può esprimersi solo nella letteratura, che nasce e muore dentro di sé, che si allontana irrimediabilmente dalla vita, che ne falsifica ogni aspetto. Insidiata dalla menzogna, sia la vita che la letteratura conducono così ogni richiamo dell'assoluto a un velenoso esito di morte: l'intero orizzonte landolfiano si imprigiona in una nozione della «letteratura come morte» (E. Sanguineti).

La letteratura  
e la morteUna narrativa  
combinatoria

Tutto ciò si appoggia su un sottile gioco di combinazione narrativa: Landolfi ha un senso fortissimo del carattere combinatorio, addirittura freddamente razionale del narrare, ma nello stesso tempo sente nelle sue strutture anche più rigorose qualcosa che si sfalda, che frana, che le rende imprevedibili, che finisce per farle procedere «a caso», ribaltandole ininterrottamente. Nel narrare - e in genere nello scrivere - la razionalità costruttrice coincide con l'inganno, l'irrazionalità: è qualcosa di devastante e di aleatorio, è allo stesso tempo distruttrice e assassina. I meccanismi della scrittura mostrano così una pericolosa analogia con quelli del gioco (il gioco d'azzardo e le figure dei giocatori hanno una essenziale presenza nei racconti di Landolfi). Essi si av-

viluppano in un'analisi psicologica tortuosa e impietosa, che sposta ininterrottamente i propri piani e i propri punti di vista, che si avvolge su un difficile fondo personale: è una forma di analisi, dietro cui si sente il grande modello di Dostoevskij, ma che mira non a trarre alla luce strutture psicologiche concrete, riconoscibili, legate alla definizione di una personalità umana, ma a prolungare all'infinito un percorso micidiale di corrosione dell'io, aggressivo, beffardo, senza punti d'arrivo, giungendo a disintegrare la nozione stessa di personalità.

Un'analisi  
senza punti  
d'arrivo

Una serie di temi costanti conferisce una singolare sostanza figurativa a questo mondo così estremo: in continuità con tutta la tradizione del Romanticismo «nero», vi hanno un ruolo centrale la luna e l'immaginario notturno, che risale fino alle più allucinate superstizioni e stregherie e si proietta in avanti verso originalissime invenzioni di tipo fantascientifico. Al malinconico e sinistro orizzonte lunare si collega la forte presenza della tematica amorosa, con figure di donne inafferrabili e splendenti, sensuali e metalliche allo stesso tempo, con personaggi maschili che cercano in esse un abbandono totale, subendo il richiamo impossibile di una forza assoluta e segreta, che affonda nelle radici oscure e nelle cavità terrestri e insieme si proietta negli spazi più sconfinati del cielo. A queste immagini di erotismo illimitato, che sempre sfuggono e si cancellano, si accompagna però un'attenzione ai caratteri più viscosi e animaleschi della sensualità, al richiamo assassino che può ad essa accompagnarsi (l'esaltazione amorosa è qui spesso assai vicina al delitto). Il mondo del sogno e quello della follia suscitano numerosissime occasioni di invenzione, molteplici ed eterogenee combinazioni fantastiche; e gran parte dei personaggi landolfiani appaiono sospesi in una condizione tra il sogno e la follia, chiusi in una loro solitudine lunatica e animalesca. L'attenzione all'animalità si allarga fino alla creazione di un vero e proprio «bestiario», in cui dominano insetti repellenti e figure composite, mostruose e affascinanti, animali romanzeschi e immaginari, addirittura inventati dallo stesso autore (come il «porrovia» e le «labrene»); e forte è il gusto di Landolfi per l'invenzione di nomi artificiali, di realtà false e ipotetiche).

Immaginario  
lunareLa tematica  
amorosaSogno, follia  
e animalità

Il ripiegamento della letteratura su se stessa, la verifica del suo intreccio destrutturato e impossibile con la vita si svolgono così entro un'immaginazione scintillante e scatenata, entro una sorprendente passione per l'invenzione, che appare del tutto originale nella nostra letteratura. In questa passione è molto forte l'impronta della soggettività dell'autore, che tende a risolvere gran parte del suo narrare in un interminabile monologo (che, come si vedrà in 10.6.18, passa a un certo punto alla forma del diario), sostenuto da una voce che insieme si esibisce e si nasconde, che si prolunga in una sua rotazione continua intorno al nulla. Quest'opera, intrecciata con totale coerenza a una vita solitaria e misteriosa, mostra un'inquietante modernità: già sullo scorcio degli anni Trenta anticipa in modo singolare due esperienze essenziali e tra loro assai diverse della letteratura mondiale del dopoguerra, quelle di Borges e di Beckett, autori a cui Landolfi (la cui fortuna continua ad essere piuttosto scarsa) meriterebbe di essere accostato.

Un'esperienza  
singolareInquietante  
modernità

10.6.17. *La grande stagione della narrativa di Landolfi.*

Il primo libro di Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, apparve nel 1937: si trattava di sette racconti (il primo dei quali, *Maria Giuseppa*, risaliva al 1929) in cui un gioco di allucinate invenzioni si appoggiava a una scomposizione continua del narrare, a una serie di scatti umorali, di esplosioni fantastiche e di ghigni beffardi; un linguaggio già ricco di colori e di movimenti sontuosi tendeva a produrre un effetto di rotazione intorno a un vuoto, a un centro inafferrabile; alcune figure femminili venivano piegate alla più degradata banalità della vita quotidiana moderna, ma altre si libravano verso lo splendore più magico e fiabesco. Nel racconto che dava il titolo al volume si svolgeva la vicenda umoristica (assai importante per capire il peso che il tema dell'invenzione del linguaggio assume in Landolfi) di un personaggio che scriveva due poesie in una lingua inesistente, insegnatagli da un tale come «persiano». Gli ordigni narrativi rivelavano molteplici sfasature interne, richiami segreti tra temi e figure, sospensioni e ipotesi diverse di sviluppo (esemplare, per questo gioco tra piani diversi, *Piccola apocalisse*). Già tutte le qualità e gran parte dei temi di Landolfi erano presenti in questa raccolta, che rivelava subito come la misura più consona all'autore fosse proprio quella del racconto di media lunghezza, pieno di monologhi riflessivi e di sguardi di tipo lirico.

Il racconto che dava il titolo alla raccolta successiva, *Il mar delle Blatte e altre storie* (1939), offriva una fantasia surreale sovraccarica di figurazioni accecanti, violente, viscite, assurde, con la rappresentazione di una micidiale navigazione verso il mar delle Blatte, in un groviglio di pulsioni erotiche e aggressive che si rivela alla fine frutto di un sogno. Nello stesso libro una ossessione della scomposizione e della moltiplicazione (altro motivo fortemente presente in tutta l'opera di Landolfi) trovava un'ironica e lucidissima espressione nelle ipotesi pseudoscientifiche del testo, datato al 2051, *Du: «L'astronomia esposta al popolo»*. Al 1939 risaliva anche l'edizione del romanzo *La pietra lunare*, in cui la rappresentazione di un piccolo mondo provinciale (quello del paese natale di Landolfi), evidenziata dal sottotitolo ironico *Scene della vita di provincia*, si deformava progressivamente nella rivelazione di un mondo stregonesco e misterioso, ammaliante e conturbante, attraverso il personaggio di Gurù, la donna-capra.

Dopo nuovi racconti contenuti nel volume *La spada* (1942), l'immaginazione di Landolfi si rivolse a momenti di deformazione più comico-grottesca, nel romanzo breve *Le due zittelle* (1946) e in altri racconti come *La moglie di Gogol*, raccolto poi nel volume *Ombre* (1954). Affascinante trasposizione in chiave moderna di un motivo tipico della narrativa romantica, quello della casa misteriosa e della donna prigioniera e inaccessibile, è il *Racconto d'autunno* (1947), che si svolge sullo sfondo della guerra partigiana, con un trascolorare continuo di motivi simbolici e un crescendo sempre più vorticoso, segnato dalla tensione della ricerca del protagonista-narratore e dallo svelarsi della figura femminile, che nel buio promette una luce assoluta, una comunicazione amorosa eterna, al di là di ogni confine umano, e viene infine uccisa in seguito a un'aggressione di soldati sbandati. La tematica della follia e della solitudine si svolge in un orizzonte fantascientifico in *Cancroregina* (1950), in cui, in un'astronave costruita da un folle per raggiungere la luna, ma trascinata in una rotazione senza fine, un viaggiatore solitario attende la propria fine: il racconto qui si trasforma progressivamente in diario del viaggiatore chiuso in una condizione senza uscita, che si ostina a guardare inutilmente alla vita lontano dalla vita.

10.6.18. *Il diario «impossibile».*

Da *Cancroregina* parte una vera e propria svolta nella scrittura di Landolfi, che negli anni successivi passa direttamente alla forma del diario, che gli offre la possibilità di abbandonarsi pienamente al suo gusto per il monologo, rovesciando continuamente posizioni e punti di vista. Egli crea così una nuova forma di diario artificiale, che ruota attorno all'esperienza personale mischiando dati reali e dati fittizi, intrecciando all'analisi dell'io il riferimento a personaggi, situazioni, rapporti che sono frutto di invenzione, legando la più sofferta riflessione esistenziale e culturale a giochi impertinenti e a mistificazioni. Seguono così negli anni successivi alcuni volumi diaristici, il primo e più affascinante dei quali, apparso nel 1953, svela la propria ambiguità già nel titolo, *La bière du pêcheur* (nome di un'insegna vista in Francia, che può tradursi sia "La birra del pescatore" che "La bara del peccatore"): qui la voce dell'autore esibisce fino in fondo la sua mania dell'impossibile, il suo desiderio appassionato e «romantico» di felicità, in un gioco senza fine di domande e risposte. È la stessa analisi dell'io, la sua stessa scrittura, a darsi qui come un teatro della falsità, dove non è più possibile districare ciò che è vero da ciò che è inventato: ogni oggetto «appare violaceo e fumoso», nel percorso di «buie pagine, dove passa se mai ciò che non è, niente di ciò che è». Questa stessa violenza nullificante viene prolungata in più modi, in un pessimismo senza remissione, nei successivi volumi, *Rien va* (Nulla va), del 1963, e *Des mois* (Dei mesi), del 1967.

Questa forma diaristica produce i risultati più alti dell'ultima fase del lavoro di Landolfi, con un accentuarsi di toni cupi, di effetti di insostenibile negatività. Ma egli continuò a lungo anche la sua produzione narrativa, con risultati diseguali, da *Ottavio di Saint Vincent* (1958) a *Tre racconti* (1964, racconti di altissimo livello, il primo dei quali, *La muta*, è il monologo di un assassino che ha ucciso una bellissima fanciulla muta), a *Un amore del nostro tempo* (1965, romanzo incentrato su una situazione incestuosa), a *Racconti impossibili* (1966, virtuosistiche macchine narrative); un manierismo quasi raggelato raggiungono gli ultimi racconti di *Le labrene* (1974) e di *A caso* (1975). Ma l'ultimo Landolfi provò anche vie diverse, pubblicando libri di saggistica, scrivendo testi teatrali in versi, che presentano sontuose folgorazioni figurative (ricordiamo *Landolfo VI di Benevento*, 1959, e *Faust '67*, 1969), e poesie, che dal fondo di un linguaggio di tipo ermetico si proiettano verso toni letterari quasi arcaici e desueti, come in una lunga ambigua declamazione, in cui la parola più assorta si esprime ancora una volta come finzione e inganno (due le raccolte pubblicate: *Viola di morte*, 1972, e *Il tradimento*, 1977).

10.6.19. *Antonio Delfini.*

Un profilo umano e intellettuale del tutto irregolare è quello di ANTONIO DELFINI, che visse l'intera esistenza e il rapporto con la letteratura in modo appassionato e timido, dissipato e pieno di tensione, con un miscuglio di candore, ingenuità, aggressività, risentimenti, fuori da ogni posizione istituzionale.

Dialogo dei massimi sistemi

Il mar delle Blatte e altre storie

La pietra lunare

Altre opere

Racconto d'autunno

Cancroregina

Tra realtà e invenzione

La bière du pêcheur

L'ultima produzione narrativa

Teatro e poesia

Un irregolare

che *non sia vissuto*» (C. Gàrboli). Tutti i brandelli di ciò che non è stato, i sogni perduti e impossibili, precipitano rovinosamente addosso alla scrittura, ne sconvolgono l'equilibrio, conferendole una carica violenta e appassionata, una tensione all'eccesso di tipo assai raro nella nostra letteratura.

Momenti di eccezionale intensità nel narrare di Delfini sono dati perciò dalla ripresa di situazioni, ricordi, figure che si proiettano da un racconto all'altro, ripetedosi e modificandosi, sprigionando senza fine desideri e risentimenti: ogni suo testo resta come sospeso e pare offrirsi ad essere riscritto, commentato e riprodotto dal punto di vista di un tempo diverso. Così il suo capolavoro può essere riconosciuto nella lunga *Introduzione* del 1956 al *Ricordo della Basca*: vi viene narrata l'origine del libro del 1938, e in particolare del racconto che gli dava il titolo, nato dalla breve apparizione, alla stazione di Firenze, di un'adolescente spagnola, mentre infuriava la guerra civile di Spagna. Ma il ritorno sulla scrittura è anche un ritorno sulla vita, che porta Delfini a riavvolgerne insieme i diversi tempi, moltiplicando i rapporti e le transizioni tra il vissuto e l'inventato e trovando folgoranti scatti di passione; la realtà personale, quella letteraria e quella storica si avvilluppano in un nesso inscindibile, fino a scatenare una ossessiva polemica contro la nuova società italiana, contro la dissennata corsa allo sviluppo degli anni Cinquanta, in cui Delfini avverte il trionfo di un nuovo «inumanesimo italiano».

#### 10.6.20. Dino Buzzati.

Nelle migliori opere di DINO BUZZATI il richiamo dello strano e del fantastico non risultano da un'alterazione dei connotati della realtà, né da particolari ricerche linguistiche e stilistiche: l'autore si tiene sul piano di una lingua «media», normalmente comunicativa, e di una rappresentazione che non altera i rapporti consueti tra le cose. Su questa base «normale», il mondo si carica di mistero e di assurdo, si sospende a una angoscia che rinvia a qualcosa di lontano, come a un segreto impenetrabile, a un'assenza di motivazioni e di obiettivi, in cui si esprime il senso stesso del vivere. Assolutamente lontano dal vero e proprio surrealismo, Buzzati compie in realtà un'opera di divulgazione e di semplificazione, di riduzione a misure di più normale realismo, dei temi dell'assurdo, dell'alienazione e dell'angoscia che percorrono tanta letteratura europea contemporanea e che trovano una delle espressioni più radicali nell'opera di Kafka.

Nato a San Pellegrino presso Belluno da famiglia milanese nel 1906, Dino Buzzati Traverso visse quasi sempre a Milano, ma compiendo numerosi viaggi, anche per il suo lavoro di giornalista, iniziato al «Corriere della Sera» fin dal 1928; nel dopoguerra si dedicò anche alla pittura. A Milano morì nel 1972.

La sua prosa narrativa mantiene in ogni momento un piglio giornalistico, una sua rapida semplicità: nello scorcio degli anni Trenta essa offre i suoi risultati migliori, legati in genere al motivo dell'attesa di qualcosa che non accadrà. Dopo il romanzo *Barnabo delle montagne* (1933) e vari racconti, egli ottenne un successo eccezionale (che in seguito si è propagato a livello internazionale) col romanzo *Il deserto*

Ricordi, desideri e risentimenti

Introduzione al *Ricordo della Basca*

L'«inumanesimo italiano»

Normalità dell'assurdo

La vita

Il tema dell'attesa

*dei Tartari* (1940), in cui si narra la vicenda dell'ufficiale Giovanni Drogo, che consuma la sua vita senza senso nella fortezza Bastiani, al limite di un deserto inesplorato, nell'attesa vana di misteriosi Tartari invasori che non compariranno mai. È facile riconoscere nel tema e nell'atmosfera sospesa di questo romanzo un'immagine della tensione e dell'attesa di eventi distruttivi che percorreva l'Italia del fascismo all'inizio della guerra mondiale; ma Buzzati traspone questa tensione in una specie di tempo fuori della storia, in un orizzonte metafisico un po' astratto e convenzionale. Il successo dell'opera è dovuto anche al modo in cui essa sa collocarsi al limite tra la grande letteratura e la letteratura di grande consumo. A parte alcuni racconti, specie quelli raccolti nel libro *I sette messaggeri* (1942), Buzzati (che scrisse anche testi per il teatro), si avviò sempre di più sulla strada di una letteratura di grande consumo, basata su artifici a effetto o su un'abilissima riproduzione degli schemi della più aggiornata letteratura europea del dopoguerra (specie anglosassone): ricordiamo i racconti *Il crollo della Baliverna* (1954) e il romanzo *Un amore* (1963).

*Il deserto dei Tartari*

La produzione di consumo

#### 10.6.21. Achille Campanile e la scrittura umoristica.

L'umorismo ha un peso essenziale in alcuni dei più importanti autori studiati in questo capitolo (Bontempelli, Savinio, Landolfi, Delfini) e in altre esperienze contemporanee, come nella narrativa di Palazzeschi (cfr. 10.3.15). Ma la letteratura degli anni tra le due guerre vide anche svilupparsi un tipo di scrittura umoristica «professionale», con il lavoro di autori che si presentano al pubblico in primo luogo come «umoristi», intrattenendo e divertendo lettori affezionati, con diversi modi di deformazione della realtà e del linguaggio. La stessa stampa periodica si abituò sempre più di frequente a riservare spazi per questa scrittura umoristica, che però doveva evitare scrupolosamente temi politici o sconfinamenti nella satira.

La professione dell'umorista

L'umorista più scatenato e fecondo, che ha diffuso nella media cultura italiana i modelli di una sua comicità surreale (le cui radici sono in primo luogo nelle scomposizioni comiche dei futuristi, cfr. 10.3.12), è il romano ACHILLE CAMPANILE (1899-1977), infaticabile artigiano della scrittura, che in una vastissima produzione narrativa, teatrale, giornalistica, si diverte a ridurre le figure umane a esili marionette, ricavando da ogni gesto e da ogni frammento linguistico della più comune vita borghese e piccolo-borghese deformazioni giocose, invenzione esilaranti: in questo gioco, condotto con trionfante irresponsabilità, egli corrode il mondo più banale e quotidiano nel suo stesso farsi, accumula un repertorio sconfinato della stupidità dell'esistere (anticipando con spontaneo estremismo e senza nessuna intenzione ideologica certi umoristi dell'assurdo del secondo dopoguerra, come Eugène Ionesco, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 252). Tra le sue numerose opere si ricordino i romanzi *Ma che cos'è questo amore?* (1927), *Se la luna mi porta fortuna* (1928), *Agosto, moglie mia non ti conosco* (1930), i racconti disintegrati di *Manuale di conversazione* (1973), le sorprendenti *Tragedie in due battute*, pubblicate in rivista a partire dal '24, estrema e nullificante semplificazione delle sintesi teatrali futuriste (cfr. 10.3.9).

Achille Campanile

La stupidità dell'esistere

La scrittura umoristica dell'emiliano CESARE ZAVATTINI, nato a Luzzara nel 1902, morto a Roma nel 1989, che nel dopoguerra darà un contributo essenziale al nuovo cinema neorealista (cfr. 11.2.2) e che nella vecchiaia rivelerà doti di memo-

Cesare Zavattini

GIULIO FERRONI

STORIA  
DELLA LETTERATURA  
ITALIANA

IL NOVECENTO



EINAUDI SCUOLA

