

ANTONIO DELFINI

TRA NOSTALGIA E SATIRA

Luca Somigli

Abstract

The narrative works of Antonio Delfini repeatedly stage the conflict between the free activity of the imagination, on which, according to the writer, the authority of art is founded, and the reality principle. In particular, two intersecting themes are examined in this essay. The first is that of the confrontation between the urban reality of his hometown of Modena and its transfiguration through memory and writing, is articulated under the sign of “nostalgia”. There is, however, an ironic dimension in Delfini’s narrative which blooms into full-fledged satire in the short pieces in Misa Bovetti e altre cronache, through which emerges the second motif examined, that of the superfluity of the artist in modernity.

In apertura del bel catalogo della mostra dedicata ad Antonio Delfini dalla sua città natale nel 1983, il curatore dell’allestimento, Franco Vaccari, definisce l’autore come colui che “ha saputo darle [a Modena] di nuovo, dopo il Tassoni, unità fantastica e ha saputo farne una provincia letteraria, un luogo privilegiato”.¹ È in questo senso che si può parlare di Delfini come di scrittore “provinciale”, intendendo il termine nella sua accezione più nobile e positiva: uno scrittore cioè legato indissolubilmente alla propria città, che, fin dalla prima opera, la raccolta di prose liriche intitolata non a caso *Ritorno in città* (1931), è

¹ Franco Vaccari, *Ragioni di una mostra*, in *Antonio Delfini. Modena 1907-1963*, a cura di Andrea Palazzi e Cinzia Pollicelli, Milano, Scheiwiller, 1983.

trasfigurata in capitale di una geografia e topografia a metà fra realtà e sogno, luogo dell'immaginazione e della memoria prima e più che località fisica.² Mi pare che si possa quindi articolare una lettura dell'opera delfiniana e delle tensioni che la percorrono proprio partendo dalla valenza simbolica di cui è investita Modena: in questo senso, particolarmente significativo in *Ritorno in città* risulta il poemetto *C'è una ragazza alla finestra*, quasi una sorta di manifesto della poetica delfiniana, in cui la città trascende la propria materialità per trasformarsi in puro prodotto dell'immaginazione poetica, luogo insieme mitico nella sua ieratica immobilità e fragilmente ancorato all'attività onirica e fantasmatica del soggetto creativo:

Quando è l'ora di notte [la città] s'addormenta, e io posso fantasticare a mio piacere: non si sente il minimo rumore; per esempio nessuno si prende la libertà di ballare, di giuocare come si fa negli alberghi delle città di nessuno.³

Il testo giovanile mette però anche bene in luce l'altro tema ricorrente in Delfini, la radicale alterità della creazione artistica rispetto all'esperienza del reale, e quindi la distanza incolmabile che separa il fervore della città dalla sua proiezione fantastica nello spazio della

² Sul ruolo della città padana (variamente indicata come Modena, M., M***) nell'opera di Delfini si vedano soprattutto le importanti osservazioni nello studio di Giulio Ungarelli *Antonio Delfini fra memoria e sogno*, Roma, Bulzoni, 1973, in particolare alle 13-22, e quelle di Giuseppe Marchetti in *Antonio Delfini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975: 29-30. Numerosi interventi sull'argomento (particolarmente rilevanti quelli di Aurelio Roncaglia, Stefano Calabrese, ed Umberto Casari) si trovano anche nel volume edito da Cinzia Pollicelli, *Antonio Delfini*, (Modena, Mucchi Editore, 1990), che raccoglie i materiali di due convegni di studi sull'autore tenutisi nella sua città natale nel 1963 e nel 1983. Nonostante una certa *verve* polemica, poco aggiunge al discorso il saggio di Francesco Spaggiari "Antonio Delfini", in *Scrittori di due ducati*, a cura di Marcello Barani Bronzoni *et al.*, Comune di Montecchio Emilia, 1986: 29-47.

³ Antonio Delfini, *C'è una ragazza alla finestra* (1931), in *Lettere d'amore e Ritorno in città*. Parma, Guanda, 1963: 100-101.

scrittura. Nel paesaggio fantasmagorico del racconto, la figura femminile del titolo, fonte di un desiderio costretto a rimanere sin dall'inizio insoddisfatto, è metafora dell'intromettersi della realtà tra il sognatore ed il sogno, la cui frantumazione pone il soggetto in una condizione che lo stesso autore definisce di esilio. La libera attività dell'immaginazione, sulla quale, come spiega Delfini in una delle conversazioni a Radio Firenze, *L'arte e la libertà*, si fonda l'autorità dell'arte,⁴ si trova quindi a collidere inevitabilmente con il principio di realtà, con le pulsioni e i desideri che il soggetto esperisce sul piano fisico, ed è in questa tensione che si giocano le possibilità dell'arte delfiniana, sempre orientata su due piani complementari e al contempo mutualmente escludentisi.

Sul rapporto conflittuale che oppone immaginazione e realtà è costruito anche il racconto *La Rosina perduta* (1940), in cui alla donna immaginata, ed amata, dal giovane e anonimo protagonista, si contrappone quella "vera", la Rosina che, complici "altri due giovanotti — il Pieri e l'Angeli [...] due pugilatori forti e volgarissimi",⁵ tradisce e sfrutta l'amante. È chiaro che la donna rappresenta soprattutto un catalizzatore per il sogno d'amore del protagonista, il quale consciamente preferisce tenere legata a sé la vera e infedele Rosina, piuttosto che perdere quella immaginaria: ciò che lo costringe a lasciarla è invece un'intrusione della realtà, un intervento della legge del padre (letteralmente: "Ma fu mio padre che venuto a conoscenza di quel che mi accadeva [...] denunciò la Rosina, il Pieri e l'Angeli") che censura e corregge il rifugiarsi del giovane nell'immaginario. La morte del sogno, in questo caso, non è neppure redenta da una presa di coscienza del protagonista, da un suo risvegliarsi l'indomani "A sadder and a wiser man", come l'ascoltatore del vecchio marinaio di

⁴ Cfr. Antonio Delfini, "L'arte e la libertà", in *La Rosina perduta*, Firenze, Vallecchi, 1957. Ora in *Manifesto per un partito comunista e conservatore e altri scritti*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1997: 135-138.

⁵ Delfini, *La Rosina perduta*, cit.: 9-10.

Coleridge: il racconto si conclude infatti con il narratore che si addormenta “nel sogno di vivere domani” (12), sintagma in cui si legge tutta l’ambiguità, nella poetica delfiniana (e, secondo la lettura dei *Diari di Delfini* proposta dal suo più assiduo ed attento interprete, Cesare Garboli, anche nella sua vicenda esistenziale),⁶ del legame tra realtà e sogno/immaginazione per cui la vita viene vissuta al futuro, come qualcosa la cui venuta, sempre attesa, non si compie mai.⁷

Nei testi appena citati, come in gran parte dell’opera dello scrittore modenese, la figura femminile è legata in un complicato intreccio alla città: entrambe costituiscono la materia da cui l’immaginario delfiniano costruisce le proprie “fantasticherie”, ed allo stesso tempo lo schermo sul quale tali fantasie vengono proiettate. Se l’oggetto del desiderio è sempre metafora di un altro, impossibile e irraggiungibile, e cioè, freudianamente, la figura materna, non è difficile scorgere nella narrativa di Delfini una continua rielaborazione di questa ricerca sempre già destinata al fallimento. In uno dei preamboli a *Modena 1831 città della Chartreuse*, lo stesso Delfini propone senza mezzi termini l’identificazione della madre con l’intero universo femminile: “La Mamma era stata, oltre che mia madre, la cugina più vicina della mia parentela. Essa era stata la mia sola vera Fidanzata”.⁸ In questo stesso

⁶ Scrive Garboli nella Prefazione ai *Diari*: “Il ragazzo che scrive questi *Diari* vede luci, festa, e la vita che lo aspetta; mentre non fa che attraversare un luogo che non gli piace e non lo riguarda (il vuoto e la depressione degli anni Trenta). Quest’imbroglio nasce dalla confusione fra ciò che è «reale» e ciò che è «futuro»; confusione che è legittima negli adolescenti (nei «giovani») durante il periodo di mora, e di prova, in cui il mondo è messo tra parentesi in attesa dello spettacolo che non mancherà. Per Delfini, quest’imbroglio è la forma dell’esistenza, senza mai il vero sospetto di un malinteso.” In Antonio Delfini, *Diari*, a cura di Giovanni Delfini e Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1982: XI.

⁷ Luigi Fontanella vede proprio in questa valorizzazione del momento del sogno un aspetto del “surrealismo” di Delfini. Cfr. *Il Surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983: 164.

⁸ Antonio Delfini, *Modena 1831 città della Chartreuse*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1962: 10. L’implicita identificazione di cugina e fidanzata risulta più chiara se si considera che i genitori di Delfini erano anche cugini di primo grado.

testo si assiste inoltre ad uno scambio delle parti *post mortem* per cui, nell'atto di riesumare la salma del padre, Delfini ne assume anche l'identità.

Non avevo mai avuto un ricordo visivo di lui. Lui, mio padre, aveva 33 anni; e io, suo figlio, cinquantaquattro. Unico al mondo, io credo, ho visto per la prima volta il papà: lui, in età di un mio figlio; io, in età di suo padre!

Nel rimescolarsi dei ruoli sociali e familiari, cioè quei ruoli cui è solitamente affidata la socializzazione dell'essere umano, il prodotto è appunto un individuo la cui identità è labile e altamente instabile. Di più, tale instabilità caratterizza non soltanto il senso di sé, ma anche il modo in cui l'individuo interpreta il rapporto con l'altro e con il mondo. Luoghi e personaggi divengono quindi inevitabilmente figure di altro, simulacri del vero oggetto della ricerca, sempre al di là dell'orizzonte esperienziale perché sospesi nella memoria e nell'immaginazione. La Basca, la cui subitanea visione acquista nel ricordo, condensatosi in racconto (*Il Ricordo della Basca* (1938), appunto), un valore epifanico, non è sola nel subire questa trasfigurazione: si pensi ad esempio alla signorina Hal, la tedesca amata in silenzio dal giovane ufficiale di capitaneria che narra il *Racconto non finito* (1949). Se sul piano sociale la donna è irraggiungibile in quanto, banalmente, già sposata, ella è comunque perduta in partenza in quanto soltanto simulacro del "vero" amore del protagonista (al solito anonimo):

La donna che veramente aveva schiacciato il mio cuore, limitata la mia immaginazione di realtà, cristallizzato per sempre i miei sensi, era un'altra. Una donna che avevo veduto una volta sola nella mia vita, che poteva anche essere semplicemente la visione di un uomo anelante alla felicità. Come la tedesca, era bionda, ma assai più tenera.⁹

⁹ Delfini, *Racconto non finito*, in *La Rosina perduta*, cit.: 34-35.

Ma lo scambio di persona, il processo metonimico per cui una donna rimanda al ricordo di un'altra la cui presenza nella memoria la precede, non finisce qui. Nella "Premessa" al racconto si spiega che la stesura dello stesso deve la propria origine ad un processo associativo per cui una donna vista per caso dall'autore (o dalla sua *persona*: con Delfini la distinzione è sempre problematica)¹⁰ in occasione di un raduno fascista in sostegno all'intervento militare in Abissinia ha fatto riaffiorare il ricordo di una scena cui egli aveva assistito da piccolo, e della quale era stato protagonista quell'ufficiale su cui poi l'autore imbastisce il proprio racconto. Si ha così un corto circuito di memoria e immaginazione, di scavo nel passato e progetto per il futuro, in cui la donna presente (nel senso sia temporale che spaziale) per l'autore ed i suoi personaggi diviene segno, o meglio significante, di un significato che sfugge sempre alla presa.

L'opera di Delfini, insomma, rappresenta con caparbia insistenza la dolorosa presa di coscienza di una condizione di esilio esistenziale, per cui la "patria", il luogo in cui desiderio e realtà coincidono, è sempre perduta in partenza. Modena, o M., o M*** non è che il significante di questa patria perduta, e si costituisce fin dall'inizio come città del ritorno, cioè della nostalgia come "dolore del ritorno", secondo l'indovinata formula di Ginevra Bompiani. "Solo chi torna, solo chi ricorda ha veramente perduto",¹¹ perché l'atto del ritorno richiede, come suo fondamento, una simmetrica perdita, l'immagine, sull'orizzonte della memoria, di un irrecuperabile momento di pienezza. In *Ritorno in città*, la corsa in treno ed il seguente tragitto in carrozza dalla stazione a casa vengono vissuti su due piani temporali

¹⁰ Ungarelli, che distingue tre livelli di presenza dell'autore nella sua opera, e cioè il Delfini "anagrafico", il dandy ironico, ed il personaggio letterario, osserva giustamente che "le diverse figurazioni finiscono col mediarsi reciprocamente attraverso una complessa rete di trasposizioni metaforiche". Ungarelli, *op. cit.*: 26.

¹¹ Ginevra Bompiani, "Il passato eventuale", in *Riga*, 6, numero monografico su Antonio Delfini a cura di Andrea Palazzi e Marco Belpoliti, Velate, Marcos y Marcos, 1994: 278, 279.

sovrapposti per cui il ritorno del narratore adulto risulta in un annullamento della distanza temporale con quello del narratore fanciullo, in una riduzione ad un momento sospeso ed immobile, un istante “assoluto” scisso dalla sequenza di passato e futuro, tanto da fare dire al personaggio che il mondo è “così sempre eguale”.¹² Con una *boutade* un po’ ovvia, il racconto si conclude però con l’intrusione della realtà, sotto forma di un’automobile, chiaro simbolo di marca marinettiana della modernità e della tensione verso il futuro, nella *rêverie* del narratore: “Passò accanto un’automobile e chiazò di fango il finestrino”. La realtà è ciò che sporca, ciò che intorbida il nitore del sogno-ricordo e scinde la magica coincidenza di presente e passato: perciò Modena può essere nominata come tale solo laddove rappresenta la città dell’immaginazione e della memoria, (ri)vissuta tramite il momento della scrittura, mentre la città presente rimane innominabile per esteso e viene indicata, come nota Ungarelli, con l’eufemismo M***.¹³

Mettendo in guardia da troppo facili accostamenti tra la “ricerca del tempo perduto” di Delfini e quella proustiana, Vanni Bramanti ha giustamente rilevato che nello scrittore modenese è la nostalgia a fornire la nota dominante, cioè il senso “del tempo comunque irrecuperabile, di quello che allora siamo stati e che oggi non possiamo più essere, nemmeno per via letteraria”.¹⁴ Neanche attraverso la scrittura, insomma, è possibile sanare quella condizione di esilio di cui si è detto: la donna rappresentata nell’atto della narrazione non è tanto più vicina all’oggetto del desiderio che non quella, vista per caso per la strada, che viene a prenderne il posto nella vita, perché “il desiderio manifesta la propria eccedenza solo rispetto a ciò che parrebbe o

¹² Delfini, *Ritorno in città*, cit.: 89.

¹³ Ungarelli, *op. cit.*: 15.

¹⁴ Vanni Bramanti, *Cinque movimenti per Antonio Delfini*, in *Antonio Delfini*, a cura di Cinzia Pollicelli, cit.: 116.

vorrebbe soddisfarlo”.¹⁵ Allo stesso modo, la città immaginata e sognata nella narrativa delfiniana è altrettanto lontana da quella reale quanto quella dei tempi eroici di Ciriaco De Mita, che rivive nella immaginazione/memoria del Delfini bambino protagonista della prosa autobiografica *Il 10 giugno 1918*. Così, al sogno di una rivoluzione intesa a restituire il fascismo ad una originaria base popolare ricordata in *I moti del '31*, una delle “conversazioni a Radio Firenze”, e che trapela anche nel progetto di Ludovico il Moro e Al, personaggi del *Fanalino della Battimonda*, di conquistare la Bretagna (“Noi potremmo diventare padroni e tiranni della Bretagna. Audaci scorrerie, mio Al!”)¹⁶ si contrappone la realtà della politica per cui tutto si accomoda, al di sopra delle teste dei sedicenti rivoluzionari, a livello di partito. Come risultato di tale fallimento, “il Foscoli [amico di Delfini e uno dei capi dei “congiurati”] si tuffò negli studi di filosofia; e io, in lunghe passeggiate solitarie per i campi circostanti, mi applicai a compitare poesie”.¹⁷ In altre parole, la “letteratura” è proprio il *luogo* dell’esilio a seguito della sconfitta sul piano pratico.

La coscienza dello scollamento tra mondo reale e mondo immaginato si può naturalmente articolare in modi diversi. Se difatti la nostalgia costituisce il tono dominante della narrativa delfiniana, è vero anche che si tratta di una nostalgia non priva di una dimensione ironica: ad esempio, l’ingombrante castello di ipotesi con cui Delfini costruisce, in *Modena 1831*, la Modena stendhaliana o addirittura la Modena capitale d’Italia, quale avrebbe dovuto essere se fosse andata in porto la congiura del ’31 (1831 stavolta) è alleggerito dalla divertita polemica coi lettori di professione, i filologi che leggono con grande erudizione

¹⁵ Silvano Petrosino, *Visione e desiderio*, Milano, Jaca Book, 1992: 199.

¹⁶ Cito dalla recente edizione edita a Milano, Claudio Lombardi Editore, 1993: 9.

¹⁷ Antonio Delfini, *I moti del '31*, in *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, cit.: 128.

ma pochissima immaginazione. Più interessanti sono quei momenti in cui l'ironia delfiniana si trasforma in feroce satira di costume. Già nel 1962 Enrico Falqui ascriveva Delfini al magro schieramento di scrittori satirici contemporanei, osservando, a proposito delle *Poesie della fine del mondo* (1961), che l'autore "stravolge violentemente in beffa la satira contro la corruzione e la depravazione della sua tartassata provincia emiliana";¹⁸ ma è nella raccolta forse meno nota e certamente meno studiata di Delfini, e cioè *Misa Bovetti e altre cronache* (1960),¹⁹ che si mostra in maniera più mordente e corrosiva la vena satirica dello scrittore modenese. Nei quattro racconti che compongono il volume, Delfini dipinge un acido ritratto della borghesia italiana del dopoguerra: faccendieri ex-fascisti, contrabbandieri, nostalgici della monarchia, giornalisti ed altri pseudo-intellettuali alle dipendenze del nuovo regime, squallidi *nouveaux riches* in cerca di "emozioni forti". La vittima sacrificale ed insieme coscienza critica di questo mondo di rovine post-belliche, l'ennesima *persona* delfiniana, il satirista diviso fra disincanto e denuncia, trova che il suo spazio di azione si è notevolmente ridotto: alla censura del regime fascista si è sostituita quella delle leggi di mercato per cui lo scrittore "vale" solo in funzione delle vendite. Ecco il ritratto di uno scrittore, tale Marco Scamuccini (ma i riferimenti all'autore sono chiari):

Marco Scamuccini era un poveretto, una vittima del fascismo e dell'antifascismo. Gli avevano tolto la terra, gli avevano interdetto la madre, era orfano di padre dall'età di un anno. Era uno che veniva raggirato da qualsiasi avvocato dal quale si recasse. Ma tutti

¹⁸ La breve nota su "Poesie della fine del mondo", apparsa sul *Tempo* del 22 gennaio 1962, si può anche leggere in *Novecento letterario italiano*, II, Firenze, Vallecchi, 1970: 573.

¹⁹ Il volume raccoglie racconti pubblicati precedentemente in rivista: "Gli avventurieri del giornale" da *L'illustrazione italiana*, 7 luglio 1954; "La Stagione a V..." da *La Chimera* II, 10, 1955 (col titolo "a T*"); "La gola" da *Palatina* II, 5, 1958; "Misa Bovetti" da *Tempo presente* IV, 8, 1959.

volevano da lui stima e affetto, e nessuno lo stimava, nessuno gli era affezionato. Come scrittore poteva anche valere qualcosa, ma non guadagnava perché i padroni dei giornali e delle edizioni lo consideravano ricco. Era ormai vecchio: in definitiva un disgraziato.²⁰

Al massimo, l'“intellettuale” può avere un valore d'uso come *status symbol*. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, la potentissima Misa Bovetti decide di sposare Scamuccini soltanto perché ritiene che agli scrittori sia tributato un rispetto che, se da una parte le appare sproporzionato alla loro effettiva utilità, dall'altra le sembra costituire una merce di cui non è ancora venuta in possesso. L'ironia della situazione sta nel fatto che è solo in morte che viene pagato un qualche omaggio all'intellettuale: Misa “aveva letto [...] della morte di Curzio Malaparte; ed era rimasta in qualche modo *choquée* per i grandi titoli che la stampa aveva dedicato alla storia della vita del noto giornalista, poeta e scrittore” (84). Quando manifesta l'intenzione di sposare “un bello scrittore ricco e famoso”, però, l'ovvia risposta è che “non ce ne sono più di scrittori ricchi e famosi” (85): la fama, quando arriva, è un semplice (e gratuito) tributo postumo.

Per l'intellettuale è semmai possibile mettersi al servizio del capitale, e quindi monetizzare la propria attività, tramite i mass-media. Ne *Gli avventurieri del giornale*, Delfini propone un amaro ritratto dell'attività culturale nell'Italia del dopoguerra. Lidia Massamonti (prototipo della donna in affari immorale e manipolatrice che, con una notevole dose di misoginia, viene riproposto nel personaggio di Misa Bovetti) offre un contratto di collaborazione con il periodico «Mondiale» del marito ad un giovane ex-ufficiale incontrato in treno e di cui subito si impossessa come amante. In realtà Carletto Belloncera, questo il nome del protagonista, non deve far altro che prestare il proprio nome ad articoli dalla penna di tale “Epaminonda Carigati [...],

²⁰ Antonio Delfini, “Misa Bovetti”, in *Misa Bovetti e altre cronache*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1960: 86-87.

profugo e conte istriano”, il cui compenso consiste in “sessantamila lire al mese e un divano nell’ufficio del direttore”.²¹ Il vero compito di Belloncera all’interno dell’organizzazione della Massamonti è infatti quello di fare da corriere per il contrabbando di droga tra l’Italia e l’estero (San Marino!): al termine del racconto, Belloncera fugge con i soldi ricavati dai traffici dell’amante, ed il testo, l’unico veramente prodotto da questo “avventuriero del giornale”, rimane la sua ultima testimonianza, una specie di messaggio nella bottiglia lanciato all’indirizzo dell’“amico” Antonio Delfini (che in una nota nega peraltro di conoscere l’uomo).

Delfini affonda il coltello nelle piaghe morali di un’Italia post-bellica al cui cambiamento (più o meno reale) di regime non corrisponde un medesimo avvicendamento alle redini del potere mass-mediatico ed economico. Perché l’invincibilità del capitale sta proprio nella sua capacità proteiforme di cambiare ed adattarsi ai tempi: in un mondo diviso tra due ideologie apparentemente in opposizione, il capitalismo ama travestirsi con i paludamenti della democrazia, ma si tratta ovviamente solo di una strategia per legittimare il proprio potere. Se vuole adattarsi al “libero mercato”, la scrittura deve farsi merce di scambio, per cui è ben limitato lo spazio di libertà per un autore che si proponga di denunciare proprio quel sistema che lo sottopone alle sue leggi economiche. In particolare, si dileguano quasi completamente le condizioni per un’arte satirica. La satira ha infatti in sé “un’essenziale e irrinunciabile valenza di opposizione nei confronti di una determinata realtà, dei valori che questa realtà legittimano e fondano”,²² ma il capitalismo si appropria di tutti i “valori” per trasformarli in valori di scambio, in prodotti equivalenti e commerciabili. La satira, ne sono testimonianza vari recenti programmi televisivi, si inserisce in un circuito di mercato per cui riesce a circolare proprio per mezzo degli

²¹ Antonio Delfini, “Gli avventurieri del giornale”, in *Misa Bovetti e altre cronache*, cit.: 23-24.

²² Ulisse Jacomuzzi, “La Musa ordinata”, in *I bersagli della satira*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Editrice Tirrenia, 1987: 165.

apparati di quel sistema che vorrebbe criticare. Per dirla con le parole di uno dei più intelligenti autori satirici contemporanei,

Ho visto le migliori parole
della mia generazione
diventare conversazione brillante
luogo comune, titolo ammiccante
nascere in penombra
e morire in piena luce.²³

Il primo scacco del satirista moderno sta dunque nella difficoltà di operare al di fuori degli spazi aperti e legittimati da quel potere che ne costituisce il bersaglio primario. Ma non è questo il solo problema.

La satira si propone come denuncia dell'insufficienza della realtà e giustifica la propria violenza in base ad un progetto morale, ad una "acuta coscienza della differenza tra come vanno le cose e come dovrebbero andare".²⁴ Il compito del satirista sarebbe quindi quello di concretizzare nell'oggetto artistico la coscienza di tale differenza. Perciò, la satira corre sempre lungo il filo dell'ambiguità: da un lato, rischia di farsi alfiere di istanze conservatrici, che si richiamano alle virtù dei "bei tempi andati"; dall'altro, richiede al suo pubblico una posizione critica, e perciò potenzialmente rivoluzionaria, rispetto allo *status quo*. Delfini, più di altri, si trova preso in questa *double bind*, di cui è testimone il *Manifesto per un partito conservatore e comunista in Italia* (1951), testo particolarmente utile per comprendere

²³ Michele Serra, "Comici", in *Poetastro. Poesie per incartare l'insalata*, Milano, Feltrinelli, 1993: 14.

²⁴ Arthur Pollard, *Satire*, Londra, Methuen, 1970: 3. Sulla satira come progetto mosso da istanze etiche, si vedano anche Robert C. Elliott, *The Power of Satire. Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press, 1960: 105-110 e 227-235; Matthew Hodgart, *Satire*, New York e Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1969: 11-16; John Snyder, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1991: 98-100 e 140-145. Mi permetto inoltre di rimandare il lettore al mio volume *Per una satira modernista: la narrativa di Wyndham Lewis*, Firenze, Cadmo, 1995.

psicologicamente la posizione ideologica dell'autore nel dopoguerra.²⁵ Qui alla nostalgia per una economia fondata su valori solidi, e — secondo l'ideologia aristocratico-tradizionalista dell'autore riassunta da Renato Bertacchini col trinomio “terra mamma famiglia”²⁶ — a misura d'uomo, si accompagna un'appassionata denuncia, tanto sul piano estetico quanto su quello dell'economia politica, del capitalismo industriale e finanziario.²⁷ Il problema, però, è che l'unico paladino di questa società ideale, sia che la si collochi in un passato più o meno mitico, sia in una utopia ancora tutta da fondare (“Satira e utopia sono correlate nello stesso atto critico che pone una differenza tra l'essere e il dover essere”),²⁸ è il satirista stesso, al quale viene revocato dalla modernità il ruolo di portavoce del comune senso della morale. Alla fiducia in una verità forte ed univoca dello scrittore satirico non corrisponde cioè una società altrettanto monoliticamente sicura dei propri valori. Il satirista è una versione moralista del *flâneur*: il *flâneur*, infatti, si pone in uno spazio ambiguo, tra la folla cittadina, ma non *nella* folla, di cui non fa mai a rigore parte proprio per la sua acuta coscienza della presenza della folla stessa e della sua posizione liminare rispetto ad essa.²⁹ Similmente, il satirista si aggira tra la folla che è

²⁵ Antonio Delfini, *Manifesto per un partito conservatore e comunista in Italia*, Parma, Guanda, 1951: 4-6. Ristampato in *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, cit.: 146-157.

²⁶ Renato Bertacchini, “Antonio Delfini”, in *Novecento*, a cura di Gianni Grana, V, Settimo Milanese, Marzorati, 1988²: 633-656.

²⁷ In una recensione a *Poesie della fine del mondo*, Alfredo Giuliani ha proposto un parallelo tra il poeta americano Ezra Pound e Delfini in ragione del comune sdegno contro l'usura. Il discorso, che andrebbe approfondito, sembra valido anche per certe posizioni delfiniane nel manifesto. Cfr. *Il Verri* 5, 1961: 86.

²⁸ Antonio Gagliardi, “Marcovaldo: il gioco della scrittura”, in *I bersagli della satira*, cit.: 311.

²⁹ Sul *flâneur* delfiniano si legga il bel saggio di Stefano Calabrese “La città letteraria di Delfini”, in *Antonio Delfini*, a cura di Cinzia Pollicelli, cit.: 51-79 e, sempre dello stesso autore, le pagine relative a Delfini nel volume *L'esilio del flâneur. La provincia di Delfini*, Guanda e Zanfognini, Pisa, Pacini, 1992.

oggetto della sua critica, vive il dramma del proprio isolamento da essa e della propria inefficacia, ed allo stesso tempo è costretto ad interrogarsi sulla legittimità del proprio ruolo. Non a caso in *Misa Bovetti e altre cronache* il Delfini personaggio-narratore si occulta dietro varie maschere: semplice trascrittore di *Gli avventurieri del giornale*, pervenutogli da un sedicente amico che egli nega di conoscere, e del terzo racconto, *La gola*, anonimo giornalista di cronaca mondana in *La stagione a V...*, e infine omonimo del “vero” autore di *Misa Bovetti*, opera del “capitano ex-comandante la guardia del corpo del maiale n° 13 di Misa Bovetti” (91). Tale frantumazione è sintomo di una crisi più profonda, in cui viene messa in gioco l’autorità dell’autore che non può più semplicemente ascrivere a se stesso il compito di portavoce dell’altro, sia questo una comunità o un individuo, ma al massimo può porsi come ventriloquo di voci che vengono da altrove, di *objets*, o forse meglio *contes, trouvés* che il *flâneur* estrae dal magma della vita e sovrappone, senza impartire loro senso o unità.³⁰ Perciò la narrazione di Delfini in questi racconti si fa nuda, come quella dei “verbali di un processo” o di “storie risucchiate da una scarnificazione impersonale”³¹: il dileguarsi della presenza dell’autore viene rappresentato da una prosa spoglia, che più approssima la voce immediata della testimonianza.

L’opera di Delfini si può dunque leggere come emblema di quella crisi del soggetto tradizionale della modernità, del cogito cartesiano la cui centralità, minata a livello filosofico da quella che Paul Ricoeur ha chiamato “scuola del sospetto” (Marx, Nietzsche, Freud), diventa anche l’oggetto problematico ed irrecuperabile della letteratura modernista (il “centro che non tiene” di W. B. Yeats). L’impossibilità di un soggetto pieno e presente a se stesso, senza fratture né zone di desiderio irrealizzato che abbiamo visto nei racconti di *Ritorno in città* e *La*

³⁰ Sull’autore come “principio di unità” si veda Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur”, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, LXIII, 3, 1969: 73-104.

³¹ Marchetti, *op. cit.*: 57.

Rosina perduta ha il suo contrappeso, rappresentato in *Misa Bovetti e altre cronache*, nel fallimento di un soggetto autonomo rispetto alla società di massa, in cui esso viene identificato con il consumatore.³² Il segno della sconfitta diventa insomma anche l'ultimo atto d'accusa.

Il potere volgare, distruttivo, e inarrestabile del capitale è infatti il bersaglio di *Misa Bovetti*³³. Nel delineare l'ascesa irresistibile della protagonista nel mondo della finanza e dell'impresa, l'autore insiste a dipingerla come una figura grottesca di angelo della morte, la cui scia è segnata dai cadaveri degli amici e parenti uccisi a maggior gloria del capitale.³⁴ Anzi, Misa è il capitale stesso che fagocita ciò che le sta intorno per trasformarlo in indifferenziata merce; tutto ciò di cui si impossessa perde forma ed entra a far parte di un perpetuo flusso di scambi commerciali. Al di là dell'immenso mercato che è l'universo della Bovetti, non si intravede nulla: "Quando è sola (e non pensa a uccidere o far morire qualcuno) il suo sguardo è sprofondato in un vuoto (il cui orrido noi comuni mortali possiamo soltanto immaginare) che lei vede realmente. La grande, la potente Misa Bovetti conosce tutti i segreti del Vuoto" (90). Misa Bovetti è il rovescio del personaggio delfiniano di *Ritorno in città* o *Racconto non finito*: per quest'ultimo, la superficie delle cose è il segno di ciò che è sempre già perduto e perciò irrecuperabile; viceversa, per Misa non esiste altro che l'*hic et nunc*, costituito da una teoria di oggetti di cui appropriarsi per poi passare

³² Cfr. Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, "Soggetto addio", in *Filosofia al presente*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Garzanti, 1990: 110.

³³ Su Misa come "donna-virago" e come "antitesi dell'idea di poesia" rappresentata dalla Basca, si vedano, rispettivamente, Marco Sangiorgio, *La figura femminile nella scrittura di Antonio Delfini*, e Daniele Garbuglia, "Le poesie della fine del mondo. Una lettura", entrambi in *Riga*, 6, cit.: 325 e 310.

³⁴ Giacinto Spagnoletti identifica Misa Bovetti con la "G." cui sono indirizzate le *Lettere d'amore* (cfr. "Antonio Delfini", *Belfagor* XXXIII, 5, 1978: 553), ma il personaggio somiglia anche per diversi aspetti alla "Sy." dei *Diari*, figlia di una contessa dedita al contrabbando e di un colonnello repubblicano, e, disinvoltamente, frequentatrice degli ufficiali tedeschi, poi spia per gli inglesi, e infine amica di un ufficiale americano (cfr. *Diari 1927-1961*, a cura di Giovanna Delfini e Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1982: 306-307).

oltre. Misa non ha né storia né futuro, viene dal nulla e ad esso fa ritorno. In ciò è la sua forza mostruosa, alla quale non è più possibile contrapporre neppure l'estrema linea di difesa di un individuo forte, sicuro dei propri valori e della propria morale. Nell'opera di Delfini, insomma, si legge il lamento per la fine di una certa idea di essere umano ed una certa idea di società: neanche coniugare le due ideologie forti della modernità, proclamarsi conservatore-comunista, risulta essere sufficiente per superare le contraddizioni del capitalismo post-industriale, e a Delfini non resta altro che dipingere la sua visione dell'apocalisse, la sua testimonianza della fine del (di un) mondo.

University of Toronto