



HAL
open science

Psiche e legge di partecipazione: le metamorfosi del demone nel romanzo di Dino Terra (1929-1938)

François Bouchard

► To cite this version:

François Bouchard. Psiche e legge di partecipazione: le metamorfosi del demone nel romanzo di Dino Terra (1929-1938). *Between. Rivista dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura*, 2021, Forms and metamorphosis of 'non conscious' before and after Freud: 'scientific ideologies' and literary representations, 11 (21), pp.51-73. 10.13125/2039-6597/4264 . hal-03529778

HAL Id: hal-03529778

<https://hal.science/hal-03529778>

Submitted on 17 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Psyche and law of participation: the metamorphoses of the demon in Dino Terra's novel (1929-1938)

François Bouchard

Abstract

This paper aims to emphasize how Dino Terra takes hold of Lucien Lévy-Bruhl analysis about *loi de participation* into the narrative of his first novels between 1929 and 1938. Borrowed from *Les faux-monnayeurs* by André Gide, the demon in *Ioni. Qualche tempo di due umani e d'un demone* (1929) acts as a omniscient narrator. This figure, who is subjected to a profound metamorphosis in the following novel, *Profonda notte* (1932), through the hallucinated vision of the character lost in the Arctic, reverts to an almost traditional appearance in *Fuori tempo* (1938). In this last novel, the central character submits to the teaching of the scientific wizard, prof. Leo Vario, who is obsessed with «twisting time» and does not hesitate to converse with an elegantly dressed modern Devil. Initially the interpreter of the character's unconscious, the figure of the demon, who later turns to the Devil, becomes embodiment of the unconscious, in a world which implements what French philosopher Lucien Lévy-Bruhl analyzed as law of participation.

Keywords

Italian novel; Dino Terra; Lucien Lévy-Bruhl; Law of participation.

Psiche e legge di partecipazione: le metamorfosi del demone nel romanzo di Dino Terra (1929-1938)

François Bouchard

Primo romanzo e terza opera pubblicata da Dino Terra, *Ioni* appartiene alla fase sperimentale dello scrittore, quando al centro della sua produzione si situa ancora la ricerca di una forma narrativa congeniale alle modalità di rappresentazione dei suoi personaggi e dei meccanismi psichici che li muovono. In questa ricerca, che rifugge dal ricorso a categorie psicologiche preesistenti, lo scrittore si serve della presenza narrativa di un demone le cui metamorfosi lo accompagnano fino al 1938, contribuendo a mettere a nudo, secondo modalità diverse, gli strati più reconditi della psiche dei personaggi. Tale scavo si riconosce anche in *Metamorfosi*, dove nel discorso del protagonista Titus viene inserita una lunga disquisizione su contiguità e affinità tra uomini e bestie (Terra 1933: 158-159) direttamente ispirata ad un passo de *L'âme primitive* del filosofo francese Lucien Lévy-Bruhl (Bouchard 2009: 47). Ma ben lungi dal fungere da semplice serbatoio di situazioni e aneddoti a cui attingere liberamente, l'opera di Lévy-Bruhl fornisce anche strumenti concettuali che il romanziere saprà usare reinterpretandoli in alcuni testi tra cui, conclusosi il periodo sperimentale inaugurato da *Ioni*, il romanzo *Fuori tempo*.

Il titolo completo del primo romanzo, *Ioni — Qualche tempo di due umani e d'un demone — Storia con avvenimenti rari normali curiosi e straordinari — Più delle considerazioni e altre cose interessanti*, dalle risonanze barocche, palesa un progetto ambizioso: porre come fonte della narrazione la figura abnorme di un demone, essere anteumano

ma non divino né diabolico, che ha il potere di infilarsi a piacimento e di stare nella scatola cranica degli esseri umani maschi, e solo maschi, da lui prescelti e di venire perciò a conoscenza dei moti più intimi della loro psiche. Il romanzo prende le mosse da questa apparizione: nella nebbia londinese di Northumberland Avenue; il demone si rivela casualmente, in piena notte, sotto le sembianze di un uomo «nudo, e verde» (Terra 1929: 3), a un primo narratore di convenzione. Tale incongrua epifania deriva da un banale equivoco: l'aver scambiato il passante assorto nei propri pensieri con Ramik, quello che il demone chiama «*il mio uomo*» (*ibid.*: 27), e l'aver voluto inserirsi dentro la sua mente mediante un bacio sulla nuca che si risolve per il malcapitato in un bruciore acuto «a due o tre centimetri dall'orecchia», come se gli fosse stato «premutato un timbro arroventato» (*ibid.*: 2).

Dall'abbaglio nasce la trasmissione della storia di Ramik e Jone ovvero, per dirla con il demone, «qualche tempo fra una donna qualunque e un uomo un po' speciale, ma fatto come gli altri» (*ibid.*: 5). E questo demone che si muove sulla terra da millenni, che ha conosciuto ninfe, satiri, fauni e addirittura «il saggio Pan»¹, si fa latore della storia travagliata tra i due amanti che, nata sotto i suoi occhi, porta l'uomo, Ramik, dalla maturazione di un progetto — «una cosa», rimasta elusa, ma «di una grande importanza»² — al suo abbandono per precipitare a corpo morto nella relazione amorosa fino alla sua straziante conclusione e alla prostrazione psicologica che ne consegue.

Incorniciata da un proemio e da una conclusione in cui interviene il suo interlocutore e primo narratore, la relazione del demone trae vantaggio dall'ambiguità del proprio statuto nel dispositivo narrativo, dove egli è al contempo testimone esterno e interno ai meccanismi mentali del protagonista, che fa suoi di volta in volta. Con questo procedimento, Terra sembra attuare in parte il progetto enunciato da

¹ «Dove erano andate le attraevoli ninfe col loro seguito d'amici? I satiretti birichini, i fauni artisti, il saggio Pan?» (1929: 46).

² «Lo trovai a lavorare internamente per *una cosa* che avrebbe dovuto produrre esternamente, e questa doveva essere di una grande importanza anche per noi» (1929: 11-12).

André Gide nel *Journal des faux-monnayeurs* (1927) in questi termini: «J'en voudrais un (le diable) qui circulerait incognito à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui» (Gide 2002: 37).

È una figura discreta quella del diavolo che, ne *Les faux-monnayeurs* (1926), fa puntualmente capolino nel discorso della voce narrante, rimanendo però sempre estranea alla diegesi: una presenza astratta che aleggia sulla scena del romanzo quasi configurandosi come un'istanza morale³. Solo nelle ultime pagine essa cambia statuto, divenendo anche un oggetto di discussione teologica e, a modo suo, di fede, quando il vecchio La Pérouse giunge disperato alla conclusione che «le diable et le Bon Dieu ne font qu'un; ils s'entendent» (Gide 2006: 377). E conclude: «La cruauté, voilà le premier des attributs de Dieu» (*ibid.*: 378).

Viceversa, in *Ioni* il demone recupera anche la funzione di protagonista, partecipe della vita dell'uomo che si è scelto: lo elegge, lo segue, lo descrive; racconta e giudica anche le sue vicende, da esperto in materia. La sua presenza nella diegesi è tale che il demone giunge a restituire il movimento delle passioni e dei pensieri di Ramik, tramite una focalizzazione esterna in cui il discorso del demone narratore viene a identificarsi con quello indiretto della coscienza dell'uomo, per poi discostarsene puntualmente in un movimento altalenante tra fusione e distanza partecipe.

Tuttavia la soggettività del demone si palesa attraverso un universo di riferimento che attinge a una storia millenaria, se non addirittura una preistoria e una paleontologia. Così, riferendo di uno dei primi colloqui tra i futuri amanti, nella fase del riconoscimento e della seduzione, il demone individua il motivo dell'eccitazione provata da Ramik non in «un avvivamento di tipo sessuale», ma piuttosto «nell'eredità lontanissime» (Terra 1929: 22), «indietro centinaia e milioni di migliaia d'anni, oltre i semplici vertebrati, fino alla *Cytula*;

³ «C'était l'heure douteuse où s'achève la nuit, et où le diable fait ses comptes» (Gide 2006: 59). Oppure: «Laissons-le, tandis que le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure» (*ibid.*: 60).

per intravedere in una buia vertigine la schiacciante eredità che li incombe e li avvolge» (*ibid.*: 23). Non così schiacciante, tuttavia, da rendere impossibile il percorso a ritroso che Ramik compie, in occasione di un secondo incontro, risalendo «dall'abisso della cellula stipite [...] ai pesci siluriani, ai rettili permiani, ai monotremi, ai placentati, alle proscimmie, fino all's» (*ibid.*: 24), fino a ritrovarsi in particolare con «quella sorella che sembrava conservasse ingenuamente certe impronte primitive» (*ibid.*), oppure, come la definisce il demone, «la donna primordiale, il passaggio dalla bestia alla donna, i residui della bestia nella donna» (*ibid.*: 22-23).

Tale riduzione essenziale della donna in senso arcaico, tra primitivismo e animalità, ricompare nel discorso del demone quando, descrivendo la posizione amorosa che Jone sceglie, egli si avvale di riferimenti storici («una babilonese in atto di grande preghiera»), zoologici («un dromedario pronto a ricevere il viaggiatore») e mitologici («l'immaginosa figlia del Sole e di Perseide», *ibid.*: 48), i quali sconvolgono ogni gerarchia di valori, passando dall'immagine della donna orante nella posizione prona a quella dell'animale, per concludere con l'ingorda Pasifae ed accennare — attraverso il «richiamo di Barbariccia» (*ibid.*: 49) e l'evocazione di Panurge — a garrule emissioni corporali. E questa discesa da un empireo assieme pagano e biologico ai triviali cedimenti della carne, pur rivalutati dal doppio riferimento a Dante e Rabelais, è tutt'uno con il sentimento del protagonista che crede di poter reintegrare tali contraddizioni all'interno di una presunta coerenza da «Dionisista» (*ibid.*: 49)⁴, la quale invece fa presto a sgretolarsi, non tanto per il turbamento e il disgusto a stento superati durante l'amplesso il giorno prima («Sputa, si sciacqua la bocca, fuma, si strofina i denti con lo spazzolino, si lava, si disinfetta, sputa. Per levarsi quella sporcizia. Un curiosissimo disgusto», *ibid.*: 50) quanto per l'evidenza dell'amore che sente la

⁴ «Averne disgusto! Che diamine, aveva imparato. E sarebbe stato contro se stesso, cioè, un Dionisista, un conoscitore, una persona "sorridente". Sì, certo, non poteva dire che fosse una parte bella, sapeva vedere, ma che perciò?» (Terra 1929: 49).

mattina dopo («La mattina ne era innamorato: *Perché?*», *ibid.*). E a fornire la spiegazione di tale momentanea rimozione interviene il demone in veste di narratore onnisciente, il quale sa che:

L'io per impedire di soggiacere [...] aveva cercato di suggestionare i centri nervosi; e aveva appositamente prodotto il senso di disgusto. [...] L'io sapeva che correva un gravissimo pericolo e perciò si era difeso e aveva combattuto furbescamente, con l'auto-suggestione, aveva voluto impedire gli sviluppi dell'affinità, e contro lei astutamente lo preparava e lo aizzava: senso di disgusto, nausea, ecc. Eppure non servì a nulla. Durante il sonno quel vincitore fu distrutto. E senza che lui se ne accorgesse. (*Ibid.*: 51)

In *Ioni*, Dino Terra affida alla figura del demone il compito di inscenare e chiarire i meccanismi psicologici del personaggio, meccanismi che vengono pienamente riassorbiti dalla narrazione in *Metamorfosi* nel 1933, dove il dischiudersi dei recessi della psiche e l'esperienza dolorosa che ne fa il protagonista passano attraverso l'evocazione di acquitrinosi sotterranei e accenni agli abissi batipelagici popolati da una fauna vorace quanto mostruosa⁵.

Tra *Ioni* e *Metamorfosi* si frappone *Profonda notte*, del 1932, un altro tentativo romanzesco il cui narratore e protagonista, Glico, viene coinvolto in una storia passionale che, prima rotta ed esitante, si fa dirompente, finché la donna amata, Helai, non viene uccisa poco prima del matrimonio da un suo ex-amante. Dopo la catastrofe, Glico fugge, quasi nuovo Robinson, nel deserto artico dove alterna campagne di caccia, cui è stato iniziato da un suo compagno samoiedo, a lunghi periodi di solitudine in mezzo alla steppa innevata. Egli si arrovella e medita in un ambiente che l'amico Vulka vede popolato da un «mondo invisibile» (Terra 2015: 158), «con tutta la raccapricciante corte della sua speciale demonologia», tra cui «un certo popolo di orsi, mezzo parenti ai nostri lupi mannari» (*ibid.*). Tale macerazione porta puntualmente

⁵ Si veda sull'argomento Bouchard 2009.

Glico a concepire il dubbio che «il Signore di questo mondo, il Signore nostro che preghiamo sarebbe il signore del deterioramento, dell'antiessere: Satana» (*ibid.*: 159), allineandosi puntualmente alla conclusione del vecchio La Pérouse in chiusura del romanzo gidiano; mentre invece il protagonista di *Profonda notte* continua a oscillare tra fedeltà a un dio di bontà («Ogni bontà ci veste del suo sorriso», *ibid.*: 160) e raccapriccio per un dio «nemico del mondo e dell'uomo»⁶.

Eppure, Glico si mostra anche sensibile al richiamo del sistema pneumatologico del Samoiedo in quanto ricollega la propria consapevolezza della possibile essenza maligna della divinità con la presenza dentro la capanna dei «mostruosi demoni di Vulka» (*ibid.*: 160). Aggiunge, a conferma del fenomeno: «ha ragione il mio povero amico a fare un viso tanto spaventato, mi stanno attorno» (*ibid.*). E, in conseguenza dell'accaduto, Vulka lo lascia momentaneamente per andare «a raggiungere il suo gruppo» (*ibid.*), precipitando Glico in un tempo e una realtà alterati che la febbre rende sempre più sfuggente.

Nella solitudine che è venuta a crearsi, Glico si trova a dover fare i conti con la presenza assurda, nella capanna, di un essere vestito con un «impeccabile cappello a cilindro» (*ibid.*: 161), «l'elegante abito da sera attillatissimo e le scarpine lucide» (*ibid.*: 162), il quale si sottrae «con una certa dignità di gentiluomo trattato male» e fugge nella neve «a piccoli salti da canguro» (*ibid.*: 161), come un personaggio appena uscito da un quadro di Antonio Donghi. Lo stesso ricompare giorni dopo e, con mosse da prestigiatore, discopre nella neve «un praticello tempestato di fiori» (*ibid.*: 162-163) dove spuntano due alberelli, e dove fa scivolare quattro «giovanette procaci» (*ibid.*: 163). Infine una terza volta torna a deriderlo prima di rimpicciolire e trasformarsi in un topo nero. Dopo questo ultimo avatar e quest'ultima comparsa dell'entità maligna, che viene nominata nel testo come «Quello» e «l'Altro» (*ibid.*: 164), Glico lascia la capanna e con i cani e la slitta fugge in cerca di compagnia, che trova presso cacciatori Donchi in cui s'imbatte per

⁶ «E se lui fosse veramente l'inverso, il nemico del mondo e dell'uomo? Almeno si spiegherebbe la sua imperturbabile agnosticità di fronte al dolore e al male del mondo» (*ibid.*: 160).

caso: «gente allegra, leale, stoica», precisa la voce narrante, che «non dimenticano mai di offrire ai “cattivi genii” la prima libazione di ogni festa» (*ibid.*: 164). Riportando il protagonista a una pacata relazione con la realtà, l'incontro lo allontana momentaneamente dai fantasmi nati dalla solitudine.

Il cattivo genio viene tuttavia nominato ancora una volta con rammarico («Magari ci fosse il demonio. La vita non finirebbe qui», *ibid.*: 165); e implorato esplicitamente dopo la rievocazione di un incubo di venticinque anni prima: «il sogno più straordinario della *sua* esistenza» (*ibid.*: 169), specifica il narratore, che descrive come nel ricordo onirico una riunione in cui avrebbe dovuto compiersi «qualche cosa di luridissimo» che riguardava «l'imbestialimento» («L'umanità abbassata, l'umanità portata giù, e la bestia sollevata», *ibid.*: 170) venga interrotta dall'irruzione di una figura nera, opaca, senza viso, raccapricciante, la quale scivola su lungo le scale fino a raggiungerlo⁷. «Subito non vi fu nessun dubbio su chi fosse: la punizione» (*ibid.*: 171), precisa Glico dopo alcune considerazioni sul sogno latore di «una verità psichica» oltreché potenziale «riparatore morale»⁸ (*ibid.*: 169).

Questa *verità psichica* sembra ispirata alla «réalité psychique» come compare nella traduzione francese di *Die Traumdeutung* di Freud, che Terra teneva nella sua biblioteca e ora si trova custodita dalla Fondazione Dino Terra di Lucca. In tale traduzione, fatta nel 1926 sulla settima edizione tedesca da Ignace Meyerson, allora segretario di redazione del «Journal de psychologie normale et pathologique» (de Mijolla 2010: 347 sgg.), è messa in evidenza la differenza di natura tra *realtà psichica*, in cui si manifestano i desideri inconsci, e *realtà materiale* per come si attua nel mondo. E questa necessità di non confondere l'una e l'altra («Une fois les désirs inconscients ramenés à leur expression dernière, et la plus vraie, on peut dire que la *réalité psychique*

⁷ Sul significato di quel sogno e sulla sua funzione potenzialmente demistificatoria, cfr. Bouchard 2017.

⁸ «Pare che il sogno sia anche un compenso all'insufficienza della vita; e non c'è dubbio che spesso offra – se non proprio riveli – una verità psichica, ma è pur vero che qualche volta diventa un vero e proprio «riparatore morale», il giudice fantasioso (Macbeth del resto sognava senza addormentarsi)» (Terra 2015: 169).

est une forme d'existence particulière, qu'il ne faut pas confondre avec la *réalité matérielle*», Freud 1926: 607) viene riecheggiata, poco prima della chiusura del romanzo, nell'ultimo capitolo, all'interno del quale la narrazione si frantuma alla stregua della psiche del narratore ormai allo stremo, fino a prendere la forma di uno zibaldone di pensieri e di aneddoti. In uno di questi, viene repentinamente messa in discussione la realtà materiale dell'ultima fase della vita nell'artico del narratore, quasi che la verità psichica avesse preso per un po' il sopravvento sulla realtà materiale:

Dove sono io? È poi sicuro che io mi trovi oltre il circolo polare artico, in questa capanna, dentro giorni che durano mesi? E se non fosse vero? Se fossi a casa mia e stessi male, delirando, in attesa di Helai che è uscita per commissioni? Non deve tornare? Perché non sento i rumori delle automobili nella strada? Ora mi faccio la barba, scendo, prendo il tram e vo al caffè a vedere la gente che passa. (*Ibid.*: 174)

Viene così suggerito che l'intero episodio successivo alla morte di Helai, quello della fuga tra i Samoiedi e dell'incontro con un avatar del Maligno, sarebbe da rileggere alla pari di un gioco di prestigio, un'illusione da sfatare, una versione dei fatti con cui Glico avrebbe restituito la propria percezione alterata del mondo, frutto dell'arbitrario vaneggiamento del disperato sepolto nella profonda notte della dissennatezza. La stessa a cui rimandano i versi di Leopardi posti in epigrafe sul frontespizio del romanzo: «Profonda notte / Nella confusa mente / Il pensiero grave oscura»⁹, tolti dal *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch* nelle *Operette morali*. Terra non risolve la contraddizione tra *verità psichica* e *realtà materiale*, e per affrancarsene deve ricorrere in *Profonda notte* ad innesti e sotterfugi, mediante una struttura narrativa discontinua che rispecchia la sfaccettatura della diegesi.

⁹ I versi di Leopardi, stampati sul frontespizio sopra il disegno di Giorgio de Chirico nella prima edizione del romanzo (Terra 1932), sono stati omessi nell'edizione Marsilio del 2015.

La discrepanza tra verità psichica e realtà materiale si organizza in modo del tutto diverso in un successivo romanzo di Dino Terra, *Fuori tempo*, del 1938, il quale, per la sua impostazione narrativa e gnoseologica, imbastisce un universo arbitrario fatto di una pluralità di mondi con, «allato della meschina vita umana e animale [...] regni e poliarchie d'esseri incorporei, spettrali, angelici, fatati, demoniaci» (Terra 1938: 99) che rifuggono dal contatto con gli esseri umani solo perché questi, appena sono in due, «emettono per microvibrazioni un fiatore esiziale alle consorterie extraumane» (*ibid.*: 101-102). Così spiega Vario, «seguace delle Alte Scienze» (*ibid.*: 36), giorni dopo che è stata avviata la collaborazione con il narratore, Riccardo, a cui lui ha spalancato a sorpresa la porta di Castel Sant'Angelo nel cuore di una notte di luglio del 1937, mentre, ozioso nell'attesa del primo treno mattutino per Napoli, Riccardo vi si stava accostando «per sentirne la qualità» (*ibid.*: 29) e soprattutto per ammazzare il tempo fino all'alba. All'offerta di Vario («Ho bisogno di un assistente di fiducia. Le offro il posto», *ibid.*: 33), comunicatagli nel buio di un ripostiglio dentro il castello, il narratore nicchia, tentenna, dubita, anche dopo che gli è stato spiegato trattarsi di «collaudi» nell'ambito della realizzazione di «una certa scoperta» (*ibid.*: 36). Interrogato Vario sul perché avesse scelto proprio lui, questi puntualizza che alcuni «esseri anteumani» qualche volta scomodati «nel percorso dell'Alta Scienza» lo «avvertirono che il *suo* collaboratore lo aspettava fuori, al ponte levatoio» (*ibid.*: 37).

Il primo atto di questa collaborazione consiste nello scalzare senza indugio dentro la rocca «una pietraccia segnata da minuscole crocette» (*ibid.*: 41), per rinvenire «sette o otto cilindri di bronzo» (*ibid.*: 44) i quali, dichiara Vario, sono «i libri segreti dell'Alta Scienza dei Faraoni» (*ibid.*: 43) ch'egli si premura di elencare per l'edificazione del nuovo aiutante. Intascati questi cilindri e lasciato l'inquietante ambiente di Castel Sant'Angelo, i due salgono sulla macchina di Vario fino alla sua casa isolata nella campagna romana, non senza essere stati multati da

vigili in motocicletta per «uso abusivo dei fari abbaglianti in territorio urbano» (*ibid.*: 46).

In questo strano viaggio, tra l'alone trasgressivo del furto nella cella tombale e la prosaicità del mezzo di trasporto, viene chiarita per la prima volta la natura specifica delle incombenze che spetteranno al narratore. «Lei mi aiuterà a torcere il tempo» (*ibid.*: 49), sentenza Vario, palesando all'interlocutore l'impostazione generica delle proprie ricerche. Il senso della battuta, però, si precisa solo giorni dopo, quando Vario coinvolge Riccardo nella prima spedizione in comune, per una esperienza che, dice, avrebbe «meravigliato Proclo, Apollonio, Lullo, l'Abano, l'Arciduca d'Austria e tutta la genia de' celeberrimi maghi dell'orbe» (*ibid.*: 78-79), trattandosi di «svegliare i morti», anche «gente polverizzata da secoli e secoli» (*ibid.*: 83). Riccardo, sgomento, viene a sapere che la prima attuazione di questo programma riguardò il giovane Oreste, pretesa figura di sordomuto ospite di Vario con cui Riccardo legò subito: in realtà «fanciullo della Pontide portato schiavo a Roma» (*ibid.*: 84), le cui balbuzie inintelligibili non sono altro che parole enunciate nella lingua di Omero.

In una forra raggiunta di notte in macchina, Vario accompagnato da Riccardo compie i sacramentali gesti della magia nera: traccia un primo cerchio grande con uno spago, poi un secondo disegnato con il sangue di quattro galli che sgozza «con la maestria di un pollivendolo» (*ibid.*: 86-87). Ma da questo punto in poi, i rituali vanno per un verso del tutto nuovo. Dapprima Vario prende a «ramazzare diligentemente l'aria del cerchio per un'altezza di due metri» (*ibid.*: 87) con una scopa, poi, aiutato dal suo assistente, fa scattare con due leve il meccanismo di un aggeggio metallico e appena l'ha scaraventato fuori, l'aria comincia «a bollire nell'orbita del sangue» (*ibid.*: 88) finché non s'alza una cortina di polvere che presto «sembra un muro bianco» (*ibid.*: 89). In questa muraglia compatta che dissolve le materie più solide, come la leva di ferro che vi intinge Vario a mo' di dimostrazione, il mago vede il tempo «stracciato» che «vortica contro di sé, in sé» (*ibid.*: 90). E fa appena in tempo ad esprimere un augurio di prossima riuscita («... se conobbi il vero, se furono giusti i miei calcoli, se non errai nella meccanica, dovremmo trovare una persona tanto tanto interessante»),

ibid.) che «un acre fumo nero» (*ibid.*: 91) sommerge tutto e tutti, travolgendo i due uomini che vengono sollevati in aria «colla sensazione odiosa d'esser diventato [ognuno] una mongolfiera» (*ibid.*). Tornati illividiti sulla terra, a Vario rimane solo da fare i conti con l'inatteso scacco:

Me l'ha fatta. Non c'è che dire proprio me l'ha fatta [...]. Però c'ero ben riuscito a richiamarlo. Tu, ragazzo, l'hai veduta la mia sovrumana potenza, e se quel Sire non fosse intervenuto per ripigliarselo, il suo peccatore, a quest'ora sarebbe qui fra noi. (*Ibid.*: 92)

Non fosse per l'ultimo accenno a «quel Sire», avversario e interlocutore di Vario; non fosse per l'episodio del tentato furto dei cilindri dalla succube Astrea, raccapricciante creatura bifronte, connubio di «due corpi in uno» (*ibid.*: 62), «la megera gonfia, sfatta dagli anni e la psiche, l'incantevole ninfa» (*ibid.*: 62-63); non fosse infine per le creature mostruose che affollano il mondo in cui viene suo malgrado a muoversi Riccardo, Vario potrebbe anche far parte dell'immane coorte dei maghi che hanno contribuito con la loro pratica alla formazione di un sapere prescientifico secondo modalità descritte da Marcel Mauss e Henri Hubert nel noto saggio del 1902 intitolato *Esquisse d'une théorie générale de la magie*:

Le magicien est l'homme qui, par don, expérience, ou révélation, connaît la nature et les natures; sa pratique est déterminée par ses connaissances. C'est ici que la magie touche de plus près à la science. Elle est quelquefois même, à cet égard, fort savante, sinon vraiment scientifique. Une bonne partie des connaissances, dont nous parlons ici, est acquise, et vérifiée expérimentalement. Les sorciers ont été les premiers empoisonneurs, les premiers chirurgiens, et on sait que la chirurgie des peuples primitifs est fort développée. [...] À l'inverse des théoriciens qui ont comparé la magie à la science en raison de la représentation abstraite, qu'on y trouve quelquefois, de la sympathie, c'est en raison de ses spéculations et de ses

observations sur les propriétés concrètes des choses que nous lui accorderons volontiers un caractère scientifique. (Hubert - Mauss 2010: 69)

Ma tutt'altra dimensione acquisisce Vario per la sua dimestichezza con un universo dove è riservato un posto di rilievo anche al «signore di costaggiù»¹⁰, che è «quel Sire» precedentemente accennato. E quest'ultimo tiene il mago in gran conto se arriva in una lussuosa macchina guidata da un autista in divisa per comparire di persona al suo cospetto, in veste di elegante quarantenne («indossava un completo di lino blu scuro, camicia candida e scarpe di antilope rossiccia», *ibid.*: 137), la cui fronte alta fino a mezza testa scopre sopra le tempie «due livide cicatrici» (*ibid.*). Il colloquio avviato con garbo tra mago e diavolo in una lingua inintelligibile al narratore conosce una battuta d'arresto appena si presenta Oreste, il quale suscita nell'ospite una reazione protettiva a cui Vario, palesemente «spaventato e convulso» (*ibid.*: 138), reagisce con energiche rimostranze. Anche se subito pacificato, il contrasto lascia atterriti sia il redivivo che Riccardo, il quale organizza la loro comune evasione nella stessa notte, attraverso una campagna sconosciuta dove subiscono le insidie di quegli «esseri anteumani», prima di farsi portare in un camion di legname fino a via Margutta a Roma, ospiti di un amico pittore. Questa fuga felice segna tuttavia solo una tregua, alcuni giorni di libertà nella casa studio momentaneamente abbandonata dall'amico in viaggio, finché non viene ritrovato il corpo di Oreste, «nero», «lacerato da lunghe artigliate» (*ibid.*: 165), con la spina dorsale spezzata, ad «opera di quell'Altro, di quel Signore Maledetto, di quel mondano bellimbusto che in casa di Vario aveva guardato Oreste con occhi carezzevoli» (*ibid.*: 166).

Così si conclude la narrazione delle vicende vissute da Riccardo con Vario, a cui fa seguito un'appendice in forma di zibaldone

¹⁰ Così si esprime il narratore: «Ahi, quanto avrei preferito rimanere l'ingenuo pitocco qual'ero (*sic*) nato e cresciuto, e nemmeno [...] avrei mai voluto vederlo, quel signore di costaggiù. O proprio no e poi no... Invece l'ho visto... m'ha salutato. Perdindirindina, rispose proprio al mio saluto» (Terra 1938: 55).

(intitolata *Riccardo in lotta con la ragione*) in cui il protagonista abbozza una riflessione sulla natura di quanto gli è capitato. A completare il dispositivo narrativo, il romanzo si apre su una «Nota» in cui un altro narratore identificato con l'autore racconta come «un bel giorno di fine dicembre 1937» (*ibid.*: 7) rinvenne «in un grosso caffè di Parigi» il «quaderno da scuola» (*ibid.*: 8) che conteneva quella narrazione: uno dei tanti «manoscritti pervenuti accidentalmente nelle mani dei loro editori» (*ibid.*: 7) e che lui, in quanto scrittore, si «aspettava da anni» (*ibid.*).

Oltre al taglio convenzionalmente testimoniale, *Fuori tempo* porta in sé le tracce germinali di *Le Diable amoureux* di Jacques Cazotte, il cui narratore e protagonista, Alvare, conosce un percorso molto simile a quello di Riccardo¹¹. Come quest'ultimo, Alvare viene iniziato alla magia da un maestro e, come lui, si trova a praticarla per la prima volta di notte in mezzo a un cerchio tracciato per terra, non in una forra ma tra i ruderi di Portici. Come Alvare deve fare i conti con l'ambigua figura seduttiva di Biondetta tra maschio e femmina, silfide e demone, procuratagli dall'orrenda testa di cammello che si è palesata dopo che ha invocato tre volte *Béelzébut* (Cazotte 1979: 59), così Riccardo scopre dopo settimane di un tenero sodalizio l'ambigua natura sessuale di Oreste, rivelata dall'amico pittore («Come se non l'avessi capito dal primo momento che era una fanciulla travestita»¹², *ibid.*: 164). Ma laddove Alvare conosce la salvezza perdendo Biondetta, a Riccardo rimane solo il senso della perdita dell'amico e il rimorso per averla suscitata a sua insaputa.

Sia in *Ioni* che in *Profonda notte*, la figura del demone o dell'Altro funge da rivelatore degli strati reconditi della psiche del protagonista, conferendole intelligibilità dentro la scrittura narrativa. Viceversa *Fuori*

¹¹ Di *Le diable amoureux* (1772), Dino Terra possedeva una edizione francese del 1928, tuttora presente nella biblioteca della Fondazione Dino Terra a Lucca: Cazotte, Jacques, *Le diable amoureux*, Paris, Le Pot cassé, 1928.

¹² Così convincenti si fanno le istanze dell'amico da far dubitare Riccardo: «Oreste una donna? Non potevo crederci; ma lui ne era arcisicuro. No, non poteva essere, sebbene quella sua mite gentilezza... [...] Pure certi rossori, la sua pudicizia... Quella pelle troppo liscia...» (Terra 1938: 164).

tempo si allontana da questa scelta strutturale e reintroduce la figura del Maligno secondo procedure collaudate dalla tradizione letteraria e culturale tra Sette e Ottocento. Al contempo, con la molteplicità delle dimensioni che si sovrappongono, il mondo imbastito nel romanzo del 1938 attua all'interno dello spazio della finzione il sistema cognitivo specifico della cosiddetta «loi de participation», che Lucien Lévy-Bruhl aveva già enunciata e definita dal 1910 come «principe propre de la mentalité "primitive"» (Lévy-Bruhl 1928: 76): una legge che permette ai membri della tribù amazonica dei Bororó, secondo l'esempio spesso riferito dai commentatori, di dire di essere allo stesso tempo umani e pappagalli arara. Si tratta per il Bororó, chiosa Benjamin Fondane, «di una consustanzialità *vissuta* con l'arara e non già di una identità intellettuale»¹³. Dopo aver puntualizzato che sarebbe stato difficile offrire un enunciato astratto di tale legge, Lévy-Bruhl espone i fenomeni che ne risultano in questi termini:

Je dirais que, dans les représentations collectives de la mentalité primitive, les objets, les êtres, les phénomènes peuvent être, d'une façon incompréhensible pour nous, à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes. D'une façon non moins incompréhensible, ils émettent et ils reçoivent des forces, des vertus, des qualités, des actions mystiques, qui se font sentir hors d'eux. Sans cesser d'être où elles sont.

En d'autres termes, pour cette mentalité, l'opposition entre l'un et le plusieurs, le même et l'autre, etc., n'impose pas la nécessité d'affirmer l'un des termes si l'on nie l'autre, ou réciproquement. (Lévy-Bruhl 1928: 77)

Fuori tempo mette in scena proprio questa conciliazione dei contrari, e la contiguità di universi apparentemente impossibili non più

¹³ «Mais pour le Bororó [...] il s'agit d'une consubstantialité *vécue* avec l'arara et non point d'une identité intellectuelle» (Fondane 2019; 119). Benjamin Fondane stava ancora lavorando al suo saggio su Lévy-Bruhl, rimasto inedito fino al 2019, quando fu arrestato e, il 30 maggio 1944, deportato ad Auschwitz da cui non fece ritorno.

come specifica concezione del mondo, ma come una realtà che s'impone alla coscienza e ai sensi del protagonista. Del resto, Terra aveva palesato in modo indiretto nel romanzo *Metamorfosi* (1933) la propria conoscenza delle opere di Lévy-Bruhl quando, di fronte a una bambina spaventata da un cane lupo, il protagonista Titus, reduce da un monologo sulla «simpatia sessuale» (Terra 1933: 157) comincia ad affrontare il delicato argomento delle affinità e divergenze tra uomini e bestie. Lo fa dottamente, prendendo le mosse da un'autorità il cui nome sembra s'imponga da sé: un certo Van den Stein a cui Titus rimprovera di aver sottolineato che «i primitivi non si accorgono dell'abisso che li separa dalla bestia» (Terra 1933: 158). A suscitare il suo estro canzonatorio è proprio quell'«abisso» che lui nega recisamente, e mette invece in evidenza, mediante il riferimento iniziale alla fiaba, il sovrapporsi delle due condizioni, animale e umana, appigliandosi alla licantropia, esaminata da un punto di vista antropologico e filologico. Ma prima di approdare alla mitologia greca con il regno di Licaone, «l'antenato della civiltà» (*ibid.*: 159) e di concludere con un accenno ai Lupercali, egli si sofferma a lungo su manifestazioni contemporanee del fenomeno. In particolar modo, evoca società segrete di «uomini-lupi, uomini-leopardi, uomini-pantere» attive nel Liberia, nel Camerun, nella Sierra Leone, di cui illustra un caso clamoroso verificatosi «nella Guinea francese» (*ibid.*: 158-159): la storia di un uomo-pantera che, catturato da una sua vittima, confessò che lui e tre altri compagni «entravano nelle case, ne sbranavano gli abitanti e se li mangiavano: mai per la fame, ma per l'impulso mistico che dava loro il gusto di assaltare» (*ibid.*: 159).

Attraverso questo richiamo a pratiche magiche arcaiche, ossia «primitive», si delinea la fonte a cui attinge Dino Terra, che prende in prestito l'aneddoto da un altro saggio di Lucien Lévy-Bruhl, *L'âme primitive* del 1927. Qui è riferita l'intera vicenda dell'uomo-pantera della Mellacorée, che Lévy-Bruhl definisce «un cas typique, déjà assez ancien» (Lévy-Bruhl 1996: 201) – era infatti del 1903¹⁴ – e che Terra

¹⁴ Sempre attento a citare le sue fonti, Lévy-Bruhl precisa che l'aneddoto è ricavato dal volume di André Arcin, *La Guinée française*, Paris, 1907: 430-431.

monda dai particolari più repellenti. Senza prendere in considerazione tutte le possibilità che offre la legge di partecipazione, il discorso di Titus in *Metamorfosi* mira a mettere in evidenza, nell'ambito di un realismo di stretta osservanza, l'ineluttabile commistione in ogni individuo delle due nature, animale e umana. E contraffacendo sottilmente la sua fonte, egli prende spunto da un altro luogo della stessa opera del filosofo francese, dove Lévy-Bruhl cita, come già aveva fatto nelle *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, un passo di Karl von den Steinen che comincia precisamente con questa frase: «L'indien ne se savait pas séparé du monde animal par un abîme» (Lévy-Bruhl 1996: 30). Inoltre Lévy-Bruhl si ispirava nel 1910 a un altro enunciato dello stesso von den Steinen – «Les Bororó [...] se vantent d'être des araras (perroquets)» (Lévy-Bruhl 1928: 77) – per illustrare distesamente la legge di partecipazione per cui i Bororó descrivono in questo modo «una identità essenziale» (Lévy-Bruhl 1928: 78) con la doppia componente: di esseri umani e di uccelli dal piumaggio rosso¹⁵.

Appena accennata sul limitare del discorso sviluppato da Titus in *Metamorfosi*, questa identità duale trova una sua figura emblematica in *Fuori tempo*, nella prima creatura soprannaturale in cui s'imbatte Riccardo: l'anfibia Astrea, con il corpo tagliato verticalmente da un meridiano che delimita una metà «tutta seduzione, l'altra un orrore» (Terra 1938: 63) e unisce un «nasino da mangiare di baci» (*ibid.*) a «uno schifoso cicciolo da tacchino» (*ibid.*), «un'invescante mandorla di smalto e di velluto» (*ibid.*) a una «borsa avaniccica, orlata di rosso che conteneva fra le cipse un po' di gelatina» (*ibid.*: 64), «una gamba storta, gonfia, bitorzoluta» (*ibid.*) all'«esile, serica fanciulla d'ogni avvenenza» (*ibid.*). Tale figura grottesca, vera contraddizione in atto e in essere, suscita nel protagonista, oltre a un insopprimibile raccapriccio, un

¹⁵ «Ce n'est pas un nom qu'ils [les Bororó] se donnent, ce n'est pas une parenté qu'ils proclament. Ce qu'ils veulent faire entendre, c'est une identité essentielle. Qu'ils soient tout à la fois les êtres humains qu'ils sont, et des oiseaux au plumage rouge, M. von den Steinen le juge inconcevable. Mais pour une mentalité régie par la loi de participation, il n'y a point là de difficulté» (Lévy-Bruhl 1928 : 77-78).

dirompente quanto avvilito pianto che lo spinge a intercedere la grazia per Astrea presso Vario, deciso a ucciderla.

Tale oscuro mondo continua a palesarsi anche nella notte del fallito tentativo di richiamare in vita un ignoto defunto, attraverso la presenza vigile, fuori dal cerchio magico, di «una contadina, vestita di scuro» accanto a una volpe che può ridere «maligna» allo scacco di Vario. Ma molto più spettacolare risulta la scenografia allestita dal «pericolosissimo Signore» (*ibid.*: 142) in visita al mago, capace durante il loro colloquio privato di trasformare del tutto l'ambiente circostante, che da campagna diviene repentinamente «mare sconfinato» (*ibid.*: 141) il quale «si alzava e abbassava in un possente respiro» (*ibid.*) con «il risucchio dell'onda alla base della casa» (*ibid.*: 142). Ma basta che finestre e imposte vengano chiuse e si congedi il visitatore, perché torni la visione della campagna assieme al silenzio «accompagnato dalle cicale» (*ibid.*: 143).

«A che tanto sconvolgimento?» (*ibid.*) si chiede Riccardo che non può dubitare della realtà di questo mare, né dell'acqua salata i cui spruzzi lo hanno bagnato. Dovrà fare i conti con le creature già illustrate da Vario nella notte senza luna in cui fugge portandosi Oreste, entrambi incalzati dal galoppo fantasma di un cavallo e depistati da una voce fintamente amica. Appena capiscono di aver smarrito «la dritta via» (*ibid.*: 149), si dispiega loro il variegato consorzio degli esseri extraumani: prima «un frate nano seduto sul ramo di un alberello», poi «due vecchie» occupate a volare «a cavalcioni di una seggiola» (*ibid.*: 150) e, in un burrone, «il tradizionale sabba» (*ibid.*: 151) con il suo «grottesco carosello di mostri e di gentaccia, di bestie maligne, di spettri, d'incubi e di farfarelli» (*ibid.*: 151-152). Tra questo brulicame, si staglia il caprone nero di rito, omaggiato da «alcune miserabili donne», una delle quali tiene per mano «una bambina ignuda ma con gli stivali di gomma nera e un elmo dorato» (*ibid.*: 152). A completare il quadro giunge Astrea «cavalcando un cinghiale a otto zampe», che con una scimitarra «si squarcia il corpo ambiguo» (*ibid.*) mentre sopravvengono «tre megere dalle gambe di scrofa, [che] portano in braccio delle cosine bianche» (*ibid.*: 153): un'ultima visione repellente che convince il protagonista a

riprendere la fuga nonostante il fascino a cui soggiace Oreste. Presto la promessa di salvezza si materializza in un binario che s'interna in un bosco e costeggia una strada la quale porta a «cospicue vestigia di un tempio pagano» (*ibid.*: 156), dove «solo un'ara enorme [...] pareva intatta» (*ibid.*). A ostacolare ulteriormente la fuga, interviene «un'occulta forza» che intralcia il passo di Oreste precipitandolo a terra, prima di tirarlo «verso l'Ara assetata» (*ibid.*: 157), finché non interviene Astrea a cavallo del cinghiale e comincia a combattere «contro il nemico invisibile» (*ibid.*). Così i fuggiaschi si lasciano alle spalle il bosco tornando al consorzio umano e a un mondo estraneo alla legge di partecipazione e sensibile alla contraddizione¹⁶: un mondo che dispiega la propria rassicurante presenza attraverso l'Agro Romano «cosparso di case», «le antenne di una stazione radio» (*ibid.*: 158) e, in fondo. «la mezza sfera della cupola di San Pietro» (*ibid.*).

In questo mondo, dal quale si era estraniato Riccardo al momento dell'incontro con Vario sulla porta di Castel Sant'Angelo, si verifica il ritorno alle leggi della contraddizione: non più farfarelli, incubi e vecchie in volo per l'aria, ma lo studio dell'amico pittore in via Bagutta, dove il protagonista aveva trascorso l'ultima serata romana prima dell'incontro con Vario, e il ricorso a un soprannaturale addomesticato dai rituali religiosi di cui fa fede il crocefisso ritrovato nella «destra rattappata» (*ibid.*: 165) del cadavere deturpato di Oreste. Anche se eseguita da «quel Signore Maledetto» (*ibid.*: 166), l'uccisione del redivivo si iscrive all'interno di un sistema culturale fin troppo convenzionale: evitare di perdere «un pagano» (*ibid.*: 166) dopo che il protagonista aveva espresso l'intenzione di incontrare un sacerdote. Nella Roma dove vigila Mussolini eufemisticamente accennato come «quello lì» in Palazzo Venezia, all'ombra della cupola di San Pietro,

¹⁶ «Du moins, la mentalité des sociétés de type inférieur, que j'appelle *prélogique* [...] n'est pas *antilogique* ; elle n'est pas non plus *alogique*. En l'appelant *prélogique*, je veux seulement dire qu'elle ne s'astreint pas avant tout, comme notre pensée, à s'abstenir de la contradiction. Elle obéit d'abord à la loi de participation. Ainsi orientée, elle ne se complaît pas gratuitement dans le contradictoire [...], mais elle ne songe pas non plus à l'éviter. Elle y est le plus souvent indifférente» (Lévy-Bruhl 1928: 79).

l'ultimo schiavo portato a Roma dalla Pontide viene turpemente ammazzato pur di sfuggire all'altro potere vigente nell'urbe, e il suo corpo buttato di contrabbando nel Tevere a Castel Porziano. Una vittima inesistente all'anagrafe, ignota allo Stato, strappata alla polvere dei secoli da Vario e riportata alla morte dall'altro principio partecipe dello stesso sistema religioso. Solo nell'utopia campestre del mago poteva vivere Oreste, mostro tra i mostri: nel fragile universo ispirato alla «mentalità primitiva» e strutturato dalla «legge di partecipazione» tenacemente indagata da Lévy-Bruhl¹⁷.

¹⁷ Il ricordo del filosofo francese aleggia ancora nel capitolo dedicato al "Diavolo" di *Eteromorfismo*, saggio pubblicato nel 1975 da Dino Terra, attraverso una ulteriore rielaborazione: «Ebbene questa natura in cui siamo immersi, della quale facciamo parte, non potremmo denominarla demoniaca? Semplice questione di nomi, Satana o natura significano la stessa cosa: una espansione di beni, come legna da ardere, al servizio della sofferenza e della morte, dalla quale verranno altri beni» (Terra 1975; 91).

Bibliografia

- Bouchard, François, “«L’acqua oscura delle grotte»: il realismo sperimentale di Dino Terra”, *La figura e le opere di Dino terra nel panorama letterario ed artistico del '900*, Ed. Daniela Marcheschi, Venezia, Marsilio, 2009: 39-52.
- Bouchard, François, “«Verità psichica» e finzione romanzesca: Dino Terra, Massimo Bontempelli”, *Letteratura e psicanalisi*, Ed. Daniela Marcheschi, Venezia, Marsilio, 2017: 77-91.
- Cazotte, Jacques, *Le diable amoureux*, Paris, Le Pot cassé, 1928.
- Cazotte, Jacques, *Le diable amoureux*, Ed. Max Milner, Paris, GF Flammarion, 1979.
- De Mijolla, Alain, *Freud et la France 1885-1945*, Paris, PUF, 2010.
- Fondane, Benjamin, *Lévy-Bruhl ou le métaphysicien malgré lui*, Eds. S. Nicolas - D. Guedj, Paris, éditions de l’éclat, 2019.
- Freud, Sigmund, *La Science des rêves*, traduit sur la 7^e édition allemande par Ignace Meyerson, Paris, Alcan, 1926.
- Gide, André, *Les faux-monnayeurs* (1926), Paris, Gallimard, 2006.
- Gide, André, *Journal des Faux-monnayeurs* (1927), Paris, Gallimard, 2002.
- Hubert, Henri - Mauss, Marcel, “Esquisse d’une théorie générale de la magie”, Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2010 (prima edizione, *L’Année sociologique*, 1902-1903).
- Lévy-Bruhl, Lucien, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1919), Paris, Alcan, 1928.
- Lévy-Bruhl, Lucien, *L’âme primitive* (1927), Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Terra, Dino, *Ioni – Qualche tempo di due umani e d’un demone – Storia con avvenimenti rari normali curiosi e straordinari – Più delle considerazioni e altre cose interessanti*, Milano, Edizioni Alpes, 1929.
- Terra, Dino, *Profonda notte* (1932), Ed. Luisa Marinho Antunes, Venezia, Marsilio, 2015.
- Terra, Dino, *Metamorfosi*, Milano, Ceschina, 1933.
- Terra, Dino, *Fuori tempo*, Firenze, Fratelli Parenti editori, 1938.
- Terra, Dino, *Eteromorfismo d’uso quotidiano. Una guida al viver civile*, Firenze, Sansoni, 1975.

L'autore

François Bouchard

È Maître de Conférences HDR all'Université de Tours. Lavora prevalentemente sulla labilità delle forme narrative nella letteratura italiana dell'800 e '900; la fiaba letteraria nella tradizione italiana, e la sua gravidanza nell'800; i transferts culturali in atto tra regioni slovene e mondo romanzo tra 700 e 800; le interazioni tra scienze umane e narrativa in Italia nel ventennio fascista. Tra le sue pubblicazioni: Carlo Collodi, *I racconti delle fate e Storie allegre*, Ed. F. Bouchard, Edizione Nazionale delle opere di Carlo Collodi, Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti, 2015, vol. IV; F. Bouchard - P. Farinelli (eds.), *Les régions slovènes entre XVIII^e et XIX^e siècles: plurilinguisme et transferts culturels à la frontière entre empire des Habsbourg et Venise*. Paris, Le Manuscrit, 2019; "«Verità psichica» e finzione romanzesca: Dino Terra, Massimo Bontempelli", Ed. D. Marcheschi, *Letteratura e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2017: 77-91.

Email: francois.bouchard@univ-tours.fr

L'articolo

Data invio: 15/02/2021

Data accettazione: 15/04/2021

Data pubblicazione: 30/05/2021

Come citare questo articolo

Bouchard, François, "Psiche e legge di partecipazione: le metamorfosi del demone nel romanzo di Dino Terra (1929-1938)", *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, Eds. R. Behrens - F. Bouchard - S. Contarini -

C. Murru - G. Perosa, *Between*, XI.21 (2021),
<http://www.betweenjournal.it/>