

Natalia Chwaja

 <https://orcid.org/0000-0002-4330-5619>

 natalia.chwaja@uken.krakow.pl

UNIwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

 <https://ror.org/03omz2444>

Rendere visibile. L'ipotiposi nel romanzo “Il sogno di Walacek” di Giovanni Orelli

 <https://doi.org/10.15633/tes.11305>

ASTRATTO

Rendere visibile. L'ipotiposi nel romanzo "Il sogno di Walacek" di Giovanni Orelli

L'articolo analizza la relazione tra il romanzo "Il sogno di Walacek" di Giovanni Orelli e il dipinto "Alphabet I" di Paul Klee, sostenendo la tesi che il testo rappresenti una forma particolare di ipotiposi dell'originale visivo. Dopo aver presentato i fatti essenziali relativi alla genesi del romanzo, l'articolo introduce il concetto di ipotiposi secondo la definizione di Rozalia Ślōdczyk. Successivamente, basandosi su estratti degli scritti teorici di Paul Klee sull'arte, mostra le strategie adottate da Orelli per "rendere visibile" l'opera pittorica.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Orelli, ipotiposi, Paul Klee, "Il sogno di Walacek", letteratura italiana in Svizzera



ABSTRACT

Make visible. Hypotyposis in Giovanni Orelli's "Walaschek's Dream"

The article explores the relationship between Giovanni Orelli's novel "Walaschek's Dream" and Paul Klee's painting "Alphabet I", proposing the thesis that the text constitutes a particular form of hypotyposis of its visual prototype. After outlining the essential background regarding the novel's creation, the article introduces the concept of hypotyposis as defined by Rozalia Ślōdczyk. It then analyzes how, based on excerpts from Paul Klee's writings on art theory, Orelli employs various strategies to "make visible" the pictorial work.

KEYWORDS: Giovanni Orelli, hypotyposis, Paul Klee, "Walaschek's Dream", italian literature in Switzerland



“Il sogno di Walacek”. Genesi e intermedialità del romanzo orelliano

In un'intervista rilasciata in occasione della seconda edizione del suo romanzo *Il sogno di Walacek*¹ (uscita a vent'anni dalla prima, datata 1991), Giovanni Orelli classifica il suo libro come “un' enciclopedia”, vista la sua complessità strutturale e tematica basata su una “una continua serie di associazioni di idee”². Il testo costituisce infatti un collage di elementi eterogenei: creando nel romanzo lo spazio eterotopico di un'osteria fantasmagorica i cui avventori – personaggi reali o fittizi – provengono da realtà spazio-temporali apparentemente inconciliabili, Orelli instaura una cornice narrativa che gli permette di distendere una fitta rete di micro-storie e micro-saggi, accumulando fatti, aneddoti, citazioni, ricordi ed elementi visuali.

Sebbene il titolo del romanzo alluda al calciatore svizzero Eugen “Genia” Walaschek (1911–2007), che durante il Campionato mondiale di calcio del 1938 segnò un gol nella partita contro la Germania nazista, i riferimenti alla vicenda biografica del giocatore sono solo uno dei molteplici frutti della ramificazione rizomatica di idee che invece parte da uno spunto visuale, ovvero il quadro *Alfabeto I*, dipinto nel 1938 dal pittore Paul Klee, che Orelli ebbe modo di vedere presso il *Kunstmuseum* di Berna. L'opera, la cui tecnica viene descritta come “inchiostro nero pastoso su carta stampata di giornale”, presenta alcune lettere dell'alfabeto assieme ad altri segni di carattere geroglifico difficilmente

1 Giovanni Orelli è stato un romanziere e poet a svizzero di lingua italiana, scomparso nel 2016. Per il profilo biografico dello scrittore e altre informazioni sulla situazione della letteratura italiana in Svizzera [vedi] inoltre: A. Roncaccia, *Kroniki Ticino*, przeł. K. Skórska, “Literatura na Świecie” (2021) nr 9–10, s. 331–345. *Lingua e letteratura italiana in Svizzera. Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna 21–23 maggio 1987*, a cura di A. Stäuble, Bellinzona 1989.

2 G. Borsaro, *Contro la monotonia del negativo. Conversazione di riscaldamento con Giovanni Orelli*, Oblique Studio 2011, p. 5, http://www.oblique.it/images/interviste/orelli_intervista_10apr11.pdf (25.04.2025).

interpretabili, sparsi in modo disordinato su una pagina del giornale svizzero “Nazional-Zeitung”³. Esaminando i documenti contenuti all’interno del fondo di Orelli (lasciato dall’autore all’Archivio svizzero di letteratura a Berna), Giovanna Cordibella ha individuato un foglio su cui Orelli aveva annotato le prime impressioni in seguito alla visione dell’opera: l’attenzione dello scrittore si concentra in primo luogo sul contenuto del foglio di giornale (usato da Klee per dipingerci sopra), ovvero la cronaca sportiva con informazioni sulla finale della Coppa di Svizzera 1937–1938. In seguito Orelli riproduce uno dei segni apportati da Klee sopra le colonne stampate – un cerchio, probabilmente la lettera O – i cui grossi contorni coprono in parte proprio il cognome di Walaschek (scritto, a quanto pare, senza la H) in modo da lasciarne visibile solo la sillaba finale, “cek”. Da altri documenti esaminati da Cordibella si può evincere che proprio questa lettera-cerchio disegnata da Klee diventerà per Orelli il fulcro del processo interpretativo e, di conseguenza, il “principio costruttivo”⁴ del romanzo, basato in gran parte sulla proliferazione dei possibili significati di questo segno.

Anche se l’intermedialità del romanzo è infatti una delle condizioni imprescindibili del suo manifestarsi, Cordibella nota giustamente che il progetto di Orelli va decisamente oltre una semplice descrizione ecfrastica. Del quadro di Klee, esplicitamente citato e descritto nelle prime pagine del testo, viene subito colto il tratto enigmatico, ingannevole, se non addirittura di un’immanente indecifrabilità: “parvenze di maschere: segni di una lingua «che più non si sa»? Il canto degli uccelli, il volo delle rondini, la lingua delle gitane”⁵. A queste affermazioni segue comunque una frase-augurio che sembra voler dirigere lo sguardo di chi contempla il quadro verso una lettura capace di dissezionarne le sfumature più sottili (“percepire le infinite varianti della tonalità di una stessa famiglia di colori”)⁶, di “offrire [...] un significato”⁷, individuare sensi e rianimarli nello spazio testuale. La domanda da cui muove il presente saggio riguarda dunque gli strumenti, le condizioni e gli effetti di una lettura speculativa di *Alfabeto I* visibili nel romanzo orelliano.

3 G. Cordibella, *Indagini tra le carte di Giovanni Orelli. Sulla genesi del romanzo “Il sogno di Walacek”, “Versants”* 66 (2019) n. 2, 2019, p. 116.

4 G. Cordibella, *Indagini tra le carte di Giovanni Orelli*, p. 121.

5 G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, Roma 2011, p. 16.

6 G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, p. 16.

7 G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, p. 20.

Differenze fra ecfrasi e ipotiposi. Caso dell'ipotiposi diegetica

Per evidenziare al meglio il modo in cui il quadro di Klee diventa "il principio costruttivo" del romanzo di Orelli, vorrei quindi rifarmi alla figura dell'ipotiposi, e, in particolare, alla ridefinizione che ne compie la studiosa polacca Rozalia Słodczyk nel suo libro in cui analizza tra l'altro i rapporti tra la pittura e la letteratura nella prosa novecentesca⁸. L'ipotiposi, originariamente intesa come sinonimo di ecfrasi, era concepita – soprattutto nella trattatistica retorica antica – come capacità insieme di descrivere e di esplicitare in maniera chiara e dettagliata un fenomeno o un oggetto rendendo fedelmente la miriade delle sue caratteristiche in modo da avvincere il destinatario dell'enunciato, guidandolo, specie nel caso di un'opera artistica, sul sentiero interpretativo verso una completa esperienza sensuale e favorendo il manifestarsi dell'oggetto stesso della descrizione nella sua fantasia. Un'ipotiposi riuscita era in grado di trasformare il lettore in uno spettatore, coinvolgendo il suo senso della vista attraverso l'uso mirato di varie tecniche di espressione verbale⁹.

Nonostante l'uso sinonimico di ecfrasi e di ipotiposi che si riscontra sia nelle fonti antiche sia contemporanee, va ribadito il tentativo di Słodczyk di differenziare i due termini: mentre per ecfrasi intende la descrizione verbale di un'opera visuale in cui si intrecciano (o prevalgono, a seconda della tipologia del testo) l'aspetto denotativo (descrizione degli aspetti tecnici, esterni, formali dell'opera e dominante nei testi a carattere didattico o critico) e connotativo (commenti e interpretazioni soggettive o associazioni individuali, proprio dei testi letterari inclusa la saggistica)¹⁰, l'ipotiposi è più legata all'aspetto pragmatico del testo, ovvero alla sua capacità di creare al suo interno "l'illusione di presenza"¹¹ di un'opera d'arte. In questo caso, l'autore del testo "esegue il compito dell'antico destinatario dell'ipotiposi [...]: presenta in modo verbale la visualizzazione soggettiva di un'opera, descrivendo non tanto l'artefatto stesso quanto gli effetti della sua influenza: una serie di immagini mentali varie e individuali che a loro modo trasformano l'originale descritto"¹². Invece di essere

8 R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków 2020.

9 Vedi anche: U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano 2022, p. 161–170.

10 R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład*, p. 135.

11 R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład*, p. 145.

12 R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład*, p. 148 – [la traduzione].

una mera descrizione, l'ipotiposi sarebbe quindi una rianimazione dell'oggetto visuale nel tessuto della narrazione in modo da esprimere le qualità intrinseche del primo (stile, struttura, tematica, significati allegorici ecc.) in un altro sistema semiotico. Mentre nel caso della pittura figurativa gli elementi della rappresentazione possono riapparire nel testo attraverso personaggi ed eventi narrati, l'arte astratta (come per esempio il quadro di Klee da cui prende spunto il romanzo di Orelli) si presterebbe più a quella che Słodczyk vuole definire ipotiposi diegetica, in cui lo scrittore risponde in maniera creativa alla sfida interpretativa che gli viene lanciata dall'opera, cercando di esplorare i sensi che quest'ultima può suggerire e montando su di essi una struttura poetica che rispecchi le coordinate dell'originale conservandone la qualità polisemica e allusiva. L'ipotiposi diegetica aspira anche a ricostruire la complessità formale dell'opera artistica, e, al di là del semplice esercizio mimetico, ne ripropone i presupposti concettuali, le strategie deformanti o le qualità aporetiche.

Pittura come invito alla speculazione. “La confessione creatrice” di Paul Klee

Nel caso de *Il sogno di Walacek*, prima ancora di interrogarsi sulle strategie testuali applicate da Orelli nel ricavare dal quadro *Alphabet I* di Klee l'architettura narrativa del romanzo e il principio su cui si regge la sua polifonia interiore, occorre soffermarsi sulla maniera in cui l'idea portante del libro (ovvero quella di costituire un'ipotiposi dell'opera di Klee) entra in dialogo con la teoria sull'arte del pittore stesso. Nel saggio *La confessione creatrice*, Klee riflette infatti sull'arte che “non ripete le cose visibili, ma rende visibile”¹³: come nota Annie Bourneuf, quest'affermazione racchiude sì la convinzione di Klee sulla capacità di un'opera artistica di rivelare sensi metafisici inaccessibili a uno sguardo superficiale (da collegare quindi alla figura archetipica di un artista-visionario), ma può riferirsi anche alla polemica del pittore con le idee espresse da Gotthold E. Lessing nel suo saggio *Del Laocoonte o sia Dei limiti della pittura e della poesia*¹⁴. Criticando la divisione proposta da Lessing tra le arti figurative (che operano solo nello spazio) e quelle letterarie (che si distendono nel tempo e che, allo stesso tempo, hanno una capacità espressiva maggiore rispetto

¹³ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano 1984, p. 76.

¹⁴ A. Bourneuf, *Paul Klee. The visible and the legible*, London–Chicago 2015, p. 83.

alla pittura), Klee cerca i modi in cui la pittura possa oltrepassare i limiti del suo medium, sospendere l'opposizione tra il visuale e il linguistico e "generare letteratura"¹⁵, comunicando ("rendendo visibili") sensi poetici o filosofici. Nel suo saggio precedentemente menzionato Klee mostra il processo in cui i segni formali della grafica che compongono un quadro astratto (che possono essere punti, linee, lettere, segni geroglifici o altre forme astratte) guardati e letti uno dopo l'altro possono creare un racconto, "un viaggetto" spazio-temporale aperto alle deviazioni e alle ramificazioni a seconda delle capacità immaginative e speculative dello spettatore¹⁶. Uno degli obiettivi della pittura è, per Klee, quello di coinvolgere la fantasia di chi guarda in un gioco di rebus, la cui soluzione non dipende però dall'intenzione dell'artista, ma dalla disposizione individuale di chi accetta di giocare. Bourneuf vede nell'arte di Klee un esempio di quello che Walter Benjamin, in riferimento al cubismo, volle chiamare "pittura incolore" (*unfarbig*) che, attraverso una particolare essenzialità delle sue forme grafiche e grazie alla sua estetica del "non finito"¹⁷, invita a scarabocchiarsi sopra¹⁸, pretendendo un complemento verbale, "un'espansione immaginativa"¹⁹.

La presenza di lettere, pittogrammi, geroglifici o altri segni grafici è una delle caratteristiche distintive dell'arte di Klee attraverso cui si esprime l'ambizione comunicativa dell'artista: il processo speculativo, sebbene voluto dall'artista, non è per questo libero da intrinseci paradossi. Sul quadro intitolato *Paesaggio con la forca* (*Landschaft m. d. Galgen*), Klee dipinge diverse lettere, alcune accompagnate da un punto, come per indicare un'abbreviazione ("E." potrebbe indicare la parola tedesca *die Elster*, ovvero "la gazza" e rievocare il quadro di Bruegel *Gazza sulla forca*). Tuttavia la "L", seguita anch'essa da un punto, sembra invece estrapolata dall'ordine linguistico per fungere da elemento pittorico, diventando rappresentazione schematica della forca con accanto un simbolico corpo celeste: la Luna o il Sole. La soggezione delle forme grafiche utilizzate da Klee a una simile oscillazione di significato ha spinto gli interpreti a tentativi di formulare la questione centrale da cui muove la sua arte: annullamento del divario tra il pittorico e il linguistico (Foucault), parodia di tutti i convenzionali

¹⁵ A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 49.

¹⁶ P. Klee, *Teoria della forma*, p. 77. Per sottolineare il suo potenziale narrativo nascosto Klee intitola uno dei suoi quadri *Concentrierter Roman*, un "romanzo concentrato" (A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 111).

¹⁷ A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 92.

¹⁸ A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 79.

¹⁹ A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 51-53.

sistemi di comunicazione (Greenberg), un voto di sfiducia nei confronti dell'apparente leggibilità dei codici dell'arte tradizionale (Adorno)²⁰.

“Il sogno di Wallacek” come esercizio sperimentale della libertà decodificatrice

Alla luce di quanto sopra esposto, occorre esaminare i vari strati testuali sui quali può manifestarsi la risposta orelliana alla sfida di *Alfabeto I*. Che l'autore conosca *La confessione creatrice*, lo provano alcuni frammenti del saggio citati all'interno del romanzo. Includendo Klee fra i partecipanti al fantasmagorico convivio all'osteria, Orelli rievoca proprio quei commenti del pittore che riguardano espressamente il coinvolgimento dello spettatore e gli effetti benefici che una fantasiosa lettura di un quadro può arrecare:

Coraggio uomo! Sappi apprezzare questa villeggiatura, questo mutare una volta tanto, come l'aria, il punto di vista, questo vederti trasposto in un mondo che, svagandoti, ti dà forza per l'inevitabile ritorno al grigiore quotidiano: di più ti aiuta a deporre la spoglia, per qualche istante a fingerti Dio²¹.

In armonia quindi con quanto suggerito da Klee, Orelli intraprende il viaggio speculativo nei meandri del quadro, verbalizzando nel romanzo gli effetti del suo agire. La struttura enciclopedica del libro sembra infatti “un'espansione immaginativa” del titolo *Alfabeto I* che può suggerire l'idea di un “romanzo concentrato” (*vide* nota 16) e, in più, di un romanzo totale, viste le innumerevoli possibilità di scivolare tra il pittorico e il linguistico nel caso dei segni grafici utilizzati dall'artista. Lo spunto più efficace, ovvero il rebus dotato del potenziale più ricco, è la lettera “O”, di cui si offrono decine di interpretazioni diverse, basate nella maggior parte sulla somiglianza visiva (anello, aureola, gomma d'automobile, occhio, ombelico, pozzo, scudo, specchio ecc.)²², ma che sfruttano anche associazioni auditive (una nota per tromba, un suono di clacson, un'esclamazione “oh!”) o collegano la lettera al cognome dell'autore, del

²⁰ A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 1–5.

²¹ G. Orelli, *Il sogno di Wallacek*, p. 57. Cfr. P. Klee, *Teoria della forma*, p. 80.

²² Sui significati della “O” vedi anche: R. Dedola, *Il volo leggero dell'angelo*, in: G. Orelli, *Il sogno di Wallacek*, p. 151–172.

suo *alter-ego* nascosto nel romanzo sotto lo pseudonimo di scriba o/1736o o di altri "25.000 scrittori della lettera O, la lettera fatale di Klee"²³, come Omero, Orazio od Ovidio. Di conseguenza il testo assume le sembianze di un esercizio sperimentale della libertà decodificatrice, in sintonia con la parola d'ordine di Klee: "rendere visibile", esposta nella sua *Confessione creatrice*.

Risultato di una sfrenata moltiplicazione di proposte interpretative è però anche un vero e proprio divoramento della trama²⁴, a cui si sostituisce un sovrapporsi di immagini spezzate, un turbine di idee che ostacola una lettura rettilinea favorendo invece un procedere alla deriva tra associazioni eterogenee e accostamenti bizzarri di fatti storici, citazioni o ritratti di personaggi autentici o inventati. L'effetto parodico che viene raggiunto sembra voler ripetere la sfida lanciata da Klee alle convenzioni comunicative. Il particolare astrattismo del testo coincide del resto anche con alcune riflessioni che Klee annota nel suo *Diario*: "«Più il mondo si fa terribile [...] più l'arte si fa astratta»"²⁵, nonché con il commento del critico d'arte tedesco Wilhelm Hausenstein che vide nell'arte grafica del pittore il riflesso della "rovina degli uomini e delle cose" ("ruined condition of people and things")²⁶ in seguito alla Prima guerra mondiale. L'ipotiposi orelliana rende così visibile la disgregazione del mondo e la tragedia dei destini stroncati dalle dittature non solo al livello del contenuto (rievocando il suicidio di Matthias Sindelar e la morte di Osip Mandel'stam) ma anche mettendo il lettore di fronte a una forma romanzesca ridotta a macerie.

Oltre all'invito alla speculazione, Orelli sembra porsi il compito di "rendere visibile" anche in un altro senso, in cui la visibilità equivale a memoria e testimonianza. Il tentativo di salvare dall'oblio il personaggio di Genia Walaschek risulta tuttavia anch'esso effetto dello studio attento delle forme grafiche disegnate da Klee e, in particolare, del rapporto in cui entrano con le colonne della cronaca sportiva del „Nazional-Zeitung". Secondo Annie Bourneuf, alcune opere di Klee in cui il pittore utilizza come base le pagine di giornale esprimono implicitamente il suo atteggiamento polemico verso le proposte tipografiche del Bauhaus, visualizzando infatti uno scontro tra due modalità di visione/lettura: quella collettiva, dinamica e fortemente ottica (adatta per i giornali,

²³ G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, p. 98.

²⁴ C. Klopp, *Rewiev of "Il sogno di Walacek" by Giovanni Orelli*, "World Literature Today" 66 (Summer, 1992) no. 3, p. 497.

²⁵ G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, p. 50.

²⁶ A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 29.

le locandine, le pubblicità e legata alle nuove condizioni di vita nella società industrializzata) e quella contemplativa, lenta e soggettiva, ristretta al rito intimo della lettura del libro²⁷. Se *Alfabeto I* esplora la dialettica tra il collettivo/spettacolare e l'individuale/domestico tramite il contrasto tra la disciplinata regolarità del foglio stampato e la caotica libertà dei segni disegnati a mano, Orelli-spettatore si schiera dalla parte dell'individuale, facendosi portavoce ed esauditore del "sogno" del calciatore altrimenti destinato a essere dimenticato: "Il sogno era dunque: venisse qualcuno, verrà? Venga, oh vieni! Berkeley dell'essere *est percepti* a liberarmi dal limbo della dimenticanza. A liberare dalla zavorra grigia che ti tira giù nel fondo del pozzo"²⁸. La lettura contemplativa del quadro sembra ulteriormente sensibilizzare e acuire lo sguardo dello spettatore dirigendolo verso il marginale ed emarginato, traducendosi, a livello narrativo, nella riflessione storica sulle vittime del nazismo e dello stalinismo (con una particolare attenzione rivolta anche verso la politica inospitale della Svizzera dei tardi anni Trenta nei confronti dei profughi o richiedenti asilo dopo l'Anschluss)²⁹.

Non va trascurato infine un originale gioco di specchi che il romanzo intraprende con *Alfabeto I*, esplorando in particolare il rapporto paradossale tra il pittorico e il letterario e il potenziale comunicativo dei segni utilizzati da Klee. Scandagliando le qualità visuali di un'opera composta soprattutto di frasi, parole e lettere, Orelli riproduce un esperimento analogo all'interno del suo testo, costruendo, con l'uso di parole o segni, delle semplici forme grafiche: triangoli/piramidi (che del resto compaiono frequentemente anche sui quadri del pittore) o rettangoli:

Grosz

Thoma Schlemmer

Engelmann Gropius Feininger

Javlenskij Walacek Klee Kokoshka Kandinskij³⁰

²⁷ A. Bourneuf, *Paul Klee*, p. 141.

²⁸ G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, p. 95.

²⁹ D. Rothenbüler, *Introduction. A dream-dance on the brink*, in: G. Orelli, *Walaschek's dream*, Dublin-London 2012, p. 1-10.

³⁰ G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, p. 34.

Ognuna delle piramidi disegnate da Orelli (che presentano delle immaginarie squadre di calcio in cui si mescolano non solo cognomi di giocatori ma anche, come in quella riportata sopra, di pittori, altri personaggi storici o mitologici, luoghi o ideogrammi: Belzebub, Calvino, Eichman, Mauthausen, † ecc.) è dotata di un potenziale narrativo paragonabile alle forme grafiche di Klee. Costituiscono infatti dei microscenari concentrati di partite sia fiabesche che invernali che invitano a loro volta il lettore a immaginarsi spettatore e a speculare sui possibili risultati.

Conclusioni

Concludendo, l'ipotiposi di *Alfabeto I* compiuta da Orelli permette non solo di "rianimare" l'opera visiva nel testo narrativo ma soprattutto di entrare in un dialogo più profondo con il *credo* artistico di Klee, racchiuso enigmaticamente nell'espressione "rendere visibile". La struttura del romanzo viene dunque costruita in risposta alla sfida dei rebus lasciati dal pittore, provando l'efficacia creativa del "viaggetto spazio-temporale" intrapreso secondo i suggerimenti esposti in *La confessione creatrice* e diventando sia un esercizio sperimentale della libertà decodificatrice, sia un invito a un'ulteriore speculazione. Allo stesso tempo, tramite numerosi accenni al contesto storico in cui Klee dipinse *Alfabeto I*, il romanzo esplora altre accezioni di "visibilità", intesa come traccia nella memoria collettiva e oggetto di desiderio dell'individuo rimosso dalla storia.

Bibliografia

- Borsaro G., *Contro la monotonia del negativo. Conversazione di riscaldamento con Giovanni Orelli*, Oblique Studio 2011, http://www.oblique.it/images/interviste/orelli_intervista_10apr11.pdf (25.04.2025).
- Bourneuf A., *Paul Klee. The visible and the legible*, London–Chicago 2015.
- Cordibella G., *Indagini tra le carte di Giovanni Orelli. Sulla genesi del romanzo "Il sogno di Walacek"*, "Versants" 66 (2019) n. 2, p. 111–124.
- Dedola R., *Il volo leggero dell'angelo*, in: G. Orelli, *Il sogno di Walacek*, Roma 2011, p. 151–172.
- Eco U., *Sulla letteratura*, Milano 2022.

- Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, trad. M. Spagnol, F. Saba Sardi, Milano 1984.
- Klopp C., *Rewiev of "Il sogno di Walacek" by Giovanni Orelli*, "World Literature Today" 66 (Summer 1992) no. 3, p. 497, <https://doi.org/10.2307/40148421>.
- Lingua e letteratura italiana in Svizzera. Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna 21–23 maggio 1987*, a cura di A. Stäuble, Bellinzona 1989.
- Orelli G., *Il sogno di Walacek*, Roma 2011.
- Roncaccia A., *Kroniki Ticino*, przeł. K. Skórska, "Literatura na Świecie" (2021) nr 9–10, p. 331–345.
- Rothenbüler D., *Introduction. A dream-dance on the brink*, in: *Walaschek's dream*, trad. J. Richards, Dublin–London 2012, p. 1–17.
- Słodczyk R., *Ekfrazza, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków 2020.