

Anno II, n. 2

1997

«*DIARIO PERPETUO*»

Bollettino del Centro Studi Landolfiani

Redazione: Idolina Landolfi

Editoriale	p. 3
Monique Baccelli, <i>Landolfi e la donna</i>	p. 4
Fabio Pierangeli, <i>Poesia altro altrove. Un esempio: «Il tradimento» di Landolfi</i>	p. 14
Gabriele Pedullà, da <i>L'“operettismo” egotistico di Tommaso Landolfi</i>	p. 25
Aggiornamento bibliografico	p. 36
Ristampe, nuove edizioni, traduzioni	p. 38
Tesi di laurea o di dottorato discusse	p. 39
Tesi di laurea o di dottorato in corso	p. 40
Manifestazioni avvenute	p. 42

Gli studi landolfiani seguitano in un innegabile crescendo; soprattutto in ambito universitario, si moltiplicano le tesi sull'autore, mentre alcuni critici che da tempo si occupano dell'argomento (Carlino, Verdenelli) stanno ultimando i loro volumi monografici, la cui uscita è prevista per il prossimo anno. Di una qualche utilità in tal senso è stato anche il presente bollettino informativo, che ha raggiunto, oltre ai vari studiosi e a tutti i soci del Centro Studi, anche le fondazioni e la maggior parte delle biblioteche d'Italia. Per soddisfare alla richiesta, anzi, il Centro ha deciso quest'anno di compiere (a dispetto del bilancio economico, che continua ad essere fortemente deficitario) un ulteriore sforzo, stampandone un numero doppio di copie.

Seguitano altresì le ristampe delle opere presso Adelphi; il previsto primo dei quattro volumi dell'opera omnia, invece, nella collana adelphiana «La Nave Argo», non è stato pubblicato per motivi indipendenti dalla volontà sia dell'editore sia della curatrice, Idolina Landolfi.

Un rinnovato interesse per la letteratura di Landolfi si registra nei paesi di lingua spagnola, dove hanno avuto successo in particolare le traduzioni del romanzo *Le due zittelle*.

E alle *Due zittelle* ha rivolto la sua attenzione anche il cinema italiano: il produttore Enzo Porcelli intende infatti cominciare presto la lavorazione del film che dal libro è tratto, affidandone la regia a Marco Colli.

Per finire: abbiamo dimenticato, nel precedente numero, di spiegare (notizia non diretta ai landolfiani, i quali non ne hanno certo bisogno) il nome dato al nostro bollettino, «*Diario perpetuo*». Che è il titolo di una serie di elzeviri di carattere autobiografico, scritti da Landolfi per la terza pagina del «Corriere della Sera» negli anni Settanta: insieme alle poesie del *Tradimento* (1977), rappresentano in certo qual modo il suo testamento.

Sin dalla pubblicazione delle sue prime opere Landolfi ha fuorviato la critica, e da allora i saggi a lui dedicati continuano a trattare questo «autore inclassificabile» da un punto di vista del fantastico, del surrealismo, della psicoanalisi, del suo rapporto con gli scrittori di ogni tempo e luogo, e poi con la lingua, il gioco, la natura, la morte eccetera; senza, a mio avviso, affrontare davvero il suo rapporto con la figura femminile, e con l'amore in generale. Il fatto che sia nei racconti e nei romanzi, sia nei diari la donna compaia per lo più in una luce non troppo positiva, né sia mai oggetto d'un amore felice, non si può spiegare parlando semplicemente di misoginia, o, come è stato anche detto, di una tendenza omosessuale rimossa, a sostegno della quale non v'è prova alcuna.

Lo sguardo diffidente, aggressivo o profanatore di Landolfi sulla donna è piuttosto inscrivibile nell'insieme del suo psichismo e in ciò che diventerà gradatamente la sua *Weltanschauung*; questo «ferito che ferisce» non troverà mai in essa, come Novalis o Goethe, che la donna «catalisi», l'unica salvatrice, ovvero, più prosaicamente, un'amabile compagna o una semplice dispensatrice di piacere. Landolfi non le attribuisce nessuno di tali ruoli, e il suo rifiuto è tanto più inesplicabile se si considera che chi lo ha conosciuto (e le fotografie lo confermano) lo ha sempre descritto come un uomo seducente, dal fascino aristocratico, un perfetto don Giovanni, si sarebbe detto. Invece non gli si conoscono legami burrascosi né grandi passioni; e senza aver condotto la vita dissoluta di Paolo il caldo, il solitario di Pico «farà una fine», in tal senso più o meno un suicidio, a cinquant'anni.

Prima di affrontare i particolari della biografia che [p. 5] potrebbero aiutarci a comprendere questo strano comportamento, non è forse inutile ricordare che la formazione intellettuale di Landolfi avvenne sotto il segno di «Venere medusea». Di pari passo con la sua emancipazione (o a causa di essa), la donna inizio secolo appare «deromanticizzata»: Sophie von Kuhn è sostituita da Foscarina: da ispiratrice eterea diventa sensuale, inquietante, malefica. Un'immagine nuova, completamente diversa dalla precedente, analizzata da Mario Praz nel suo *La carne, la morte e il diavolo*. Autore, quest'ultimo, che l'adolescente certo non ignora. Eppure, impermeabile com'è a qualsiasi influenza, tali apporti culturali furono certo per lui molto meno decisivi che certi elementi della sua vita.

Per qualsiasi bambino che viva in condizioni normali, il primo contatto con la donna avviene attraverso la figura materna. Se è di sesso maschile, la madre favorisce inoltre la progressiva scoperta, la conoscenza del sesso opposto. Per il piccolo Tommaso questa iniziazione fu assai breve:

Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta, colla vana speranza che i lineamenti di lei gli rimanessero impressi nella memoria; e che aveva detto: lasciamola stare, dorme. Ciò può spiegare molte cose della mia infanzia (quasi tutto) e ad ogni modo le condizioni generali di essa. Così, malgrado gli sforzi di mio padre, che non volle mai risposarsi, e di altre persone buone, segnatamente di una, venne il momento che si dovè mettermi in collegio. (*Prefigurazioni: Prato, in Ombre*)

Questo primo shock sarà presto seguito dalla scomparsa [p. 6] della nonna, quindi sostituita da una cugina: fatti destabilizzanti che si ripercuoteranno non solo sul bambino, come scrive

l'autore stesso, ma sull'adolescente e sull'adulto. La relazione amore-morte (cara a Georges Batailles, che Landolfi avrà agio di leggere successivamente), che ritroveremo nella *Muta* e nella *Spada*, in cui il possesso passa attraverso il delitto, potrebbe ricondursi al culto della moglie morta da parte del padre, il quale ne trasformerà la camera in sacrario. Ecco un brano di *Racconto d'autunno* che ci fa pensare a questo:

Era una grande stanza matrimoniale, la migliore, la più sontuosa, la meglio conservata e meglio esposta della casa. Ma perché mi attarderei a descriverne i menomi particolari e i menomi oggetti, di nessuna importanza per altri, ciascuno dei quali parlava invece al mio cuore? Basti dire che ogni cosa, il più piccolo ninnolo, le cortine del letto, le babbucce ricamate a piè di questo, lo sgabello imbottito davanti alla toletta, e cento altre, ogni cosa serbava viva la di lei impronta ed era rimasta, lo si vedeva bene, come quando ella aveva lasciato quel luogo l'ultima volta; e potevano essere passati tanti anni!

È a causa della scomparsa della madre, inoltre, che si rende necessario l'ingresso di Tommasino nei vari collegi, tra cui il Cicognini di Prato, dove avrà un primo contatto - brusco e prematuro - con il sesso. Viene ingiustamente accusato di pratiche «vergognose», che di certo è l'unico ad ignorare. Questa triste iniziazione alla vita non spiega tutto, ma genera un precoce malessere, che sicuramente non favorisce un rapporto semplice, naturale con la donna.

Dai romanzi, dai racconti e dai diari possiamo de- [p. 7] durre che la scoperta dell'amore fu per Tommaso quella della maggior parte degli adolescenti: ragazze amate da lontano, o più da vicino come nel caso della ragazza di Cesenatico: il protagonista la vede alla finestra col seno scoperto, la raggiunge mentre tutti dormono; ma dopo qualche carezza, tra il timido e il brutale come a novizio si conviene, fugge allorché lei gli propone un più intimo commercio.

Questa «attrazione-repulsiva», che costituisce uno degli elementi essenziali dello psichismo landolfiano, in ambito sessuale si traduce in una fascinazione mista a paura, ad orrore, quasi, per la fisiologia femminile, su cui lo scrittore torna con insistenza in molti punti dell'opera: nella *Morte del re di Francia* il terribile incubo erotico di Rosalba deriva dalla comparsa delle sue prime mestruazioni. In *Un petto di donna* la seducente sconosciuta mostra nell'intimità un segno mostruoso. Nelle poesie, infine, e contrariamente al «grembo della madre protettrice», il sesso della donna è percepito come una trappola, un abisso senza fondo: "Oh, donde venta questo freddo, o cara, / Se non da che di te mi sei avara?". O ancora come il simbolo della divisione, la responsabile dell'unità perduta: "O di', se al luogo ove tu rechi / Una fessura ignominiosa / Anessi a mo' di statua greca / Compatto delta, forse / Sarebbe ricondotto all'uno / Tutto il partito degli sparsi affetti". (*Il tradimento*)

Parte di tale divisione negativa, la ragazza della *Pietra lunare* è fatta proprio per provocare la stessa «attrazione-ripulsiva». Tagliata in due, o doppia (per più d'un motivo), Gurù è donna dalla vita in su, capra nella parte inferiore del corpo, dolce e innamorata di giorno, selvaggia e malefica di notte. Il suo mostruoso accoppiarsi con una capra ha spinto Carlo Bo a parlare di «fantasie d'una vergine».

E quando l'unione fisica non è mostruosa, è distrut- [p. 8] trice o mortifera. Nel *Bacio* i baci voraci del fantasma conducono lentamente l'uomo alla morte. Questa ricorrente morbosità potrebbe essere una forma di compensazione mentale rispetto ad una vita sessuale inesistente o insoddisfacente, come Baudelaire sosteneva accadesse a Poe:

In quanto all'ardore con cui lavora nell'orrido, in molti uomini ho notato che spesso è il risultato di una grandissima energia vitale priva di scopo, talvolta di una caparbia castità o di una sensibilità rimossa.

Infatti, a parte i suoi frequenti soggiorni nelle città del gioco e la partecipazione, via via più rara, ai consessi di letterati - a Firenze o a Roma -, Landolfi viveva in solitudine a Pico. Il rapporto sadomasochista che il protagonista di *Maria Giuseppa* instaura con la domestica anzianotta, creatura semplice e certo non bella, riconduce ai comportamenti del vecchio gentiluomo di *Racconto d'autunno*, che tortura con intelligente crudeltà prima Lucia madre, quindi Lucia figlia. In entrambi i casi il «boia» è uomo, e la - o le - vittime sono delle donne. Il rapporto piacere/crudeltà, di cui moltissimi racconti recano esempi, costituisce senza dubbio una delle componenti dell'idea landolfiana di sessualità. Del resto Novalis, pur lontano da simili sentimenti, annotava in uno dei suoi *Frammenti*: «È strano che l'ormai annoso sodalizio tra piacere, religione e crudeltà non abbia reso le persone più attente alle loro intime affinità e alla loro comune tendenza».

Ma non dobbiamo dimenticare il fatto che se il «lettore onnivoro» che fu Landolfi era poco sensibile alle influenze, prediligeva in compenso la citazione implicita. E gli stupri, i delitti passionali, gli incesti (tematica ampiamente sviluppata in *Un amore del nostro tempo*), nonché le varie pratiche necrofile presenti in alcuni testi, altro non sono che [p. 9] una sotterranea ripresa dei temi del romanticismo nero: quelli di Lewis, Radcliffe, Swinburne, e in particolare dell'Hoffmann degli *Elisir del diavolo*.

Più autobiografica, ad onta delle negazioni in essa contenute, la *BIERE DU PECHEUR* riprende la descrizione della vita dello scapolo, che trascina una noiosa esistenza in un paese di provincia che rammenta Pico. Vero e proprio don Giovanni, questa volta è perseguitato da ben quattro donne: un'oca bianca, «laureata in lettere» e «ignorante come una laureata in lettere»; un'amante troppo appassionata; un'isterica, e infine l'amica del cuore, non foss'altro perché condivide la sua passione per il gioco e, all'occasione, lo «salva». Quest'ultima reca su di sé un «odore di corruzione» che la rende più attraente. Eppure nessuna delle quattro lo fa innamorare, per cui, come alla roulette russa, lo scapolo, deciso (o spinto dalla famiglia) a concludere, lascerà che sia il caso a scegliere per lui. E ovviamente sceglierà quella che lo annoia di più! E già la immagina come casalinga imbolsita dal seno pesante, dalla quale sogna di ricavare una soporifera felicità: «Saprà compatire i miei difetti, mi curerà amorosamente, forse riuscirà ad addormentarmi. E se ancora avrò qualche fantasia per il capo, se avrò sete: "Bois ton sang, Beaumanoir, ta soif passera"».

Nella realtà Landolfi sposa, cinquantenne, una donna che potrebbe essergli figlia, e di un ambiente sociale assai diverso dal suo. Genericamente parlando, nella vita come nell'opera la coppia di basa sulla profonda disparità dei due, e quasi sistematicamente a totale svantaggio della donna.

Rien va e *Des mois* mostrano allora il seguito: la scoperta della vita coniugale e familiare. La quale, partecipe della vita in generale, naturalmente si dimostra «impossibile» [p. 10]. I diari ci parlano più di scontri che di momenti felici, più di fughe che di vita realmente condivisa. La «major», donna-bambina, suscita a tratti la collera, il disprezzo, la compassione di quell'impossibile marito. Indimenticabile la scena in cui vede, col cuore stretto, le «due bambine» lasciare la casa. Landolfi stesso parla della pietà sottesa alla maggior parte delle sue opere e dei suoi comportamenti, e alcuni fatti lo comprovano. Altre pagine, al contrario,

danno l'impressione che egli lotti (per principio, per pudore, per non dichiararsi vinto, per provocazione?) contro sentimenti di vero amore nei confronti della famiglia da lui creata.

Ecco però che appare l'unico essere in grado di sostenere il confronto con l'immagine idealizzata della madre morta: Idolina, «la minor», della quale il padre, intenerito, segue quasi ora per ora il procedere nella vita. Da questa scoperta discenderanno pagine di straordinaria poesia, mostrandoci altresì le grandi riserve di tenerezza che questo finto indifferente celava in sé. La figlioletta diventa per lui oggetto di un'adorazione che gli fa scoprire gioie fino ad allora ignote: «Le voglio bene: per ora solo quando la vedo, ma quando non la vedo mi rimane il senso di una gioia presente, di un che dentro. Ossia, è amore scompagnato da tormento, da preoccupazioni, previsioni, funesti presagi [...]». (*Rien va*)

Ma l'inquietudine e l'angoscia, anch'esse parte dello psichismo landolfiano, gettano ben presto la loro ombra su questo amore felice. E ad esse si aggiungono talvolta sentimenti morbosi, dall'incesto al desiderio di sbattere l'adorata figlia contro il muro. La relazione amore-morte si affaccia anche qui, quando il padre sostiene di amare di più la figlioletta, allorché la morte (stava per soffocare) l'ha sfiorata. E Idolina resta l'unica figura luminosa in quel tetro testamento [p. 11] che sono le raccolte poetiche, *Viola di morte* e *Il tradimento*.

Nell'insieme dell'opera narrativa - e forse l'idea risulta rafforzata dall'infelice esperienza matrimoniale -, le donne non hanno mai un bel ruolo. Se sono seducenti, come la protagonista della *Donna nella pozzanghera* (in *Dialogo dei massimi sistemi*), scompaiono: nel fango, o in un metrò in disuso; oppure vengono ridicolizzate, come la prima donna nella *Melotecnica esposta al popolo* (in *La spada*), tiranne domestiche come in *Encarte*, traditrici come nelle *Labrene*. Poi questa visione peggiora, si aggrava: da ironica o dispregiativa si sposta verso la profanazione e la maledizione. E per quanto Landolfi sia una specie di inversione, di rovesciamento del romantico, sembra ben meritare il giudizio di Denis de Rougemont (in *L'amore e l'occidente*) sul «bisogno di annullamento (proprio del romanticismo). La passione che rovina irreversibilmente tutti gli oggetti che può concepire e desiderare, la natura, l'essere amato, l'io, tutto ciò che non è l'unità increata, la dissoluzione definitiva».

Il bisogno di lordare, di profanare che esplode nelle *Due zittelle*: due annose donne, che sfogano sadicamente su Tombo - la scimmia sacrilega e l'unico maschio di cui dispongano - tutte le loro frustrazioni. Lucrezia, la giovane rosea e bionda del *Mar delle Blatte*, che gode solo degli ignobili strusciami di un verme che percorre il suo corpo, dalla bocca al sesso. Ma la vetta si tocca senza dubbio con *La moglie di Gogol* (in *Ombre*): Caracas, una bambola gonfiabile che sembra docile ad ogni desiderio dell'uomo, ansioso di continue trasformazioni; e che diventa di volta in volta bruna, bionda, fulva, magra o pienotta, sottomessa o ribelle. Eppure finirà anche lei con l'essere una terribile megera, sifilitica e bigotta per di più. Il povero Gogol', esausto ma sempre innamorato (ancora l'attrazione-ripulsa) se ne [p. 12] sbarazzerà infine facendola scoppiare. La descrizione di questo delitto alla Hoffmann è quasi insostenibile, e pare che qui Landolfi voglia regolare una volta per tutte i conti col sesso femminile:

Scoppiò d'improvviso e, per così dire, tutta insieme [...]. E si sparse per l'aria. I pezzi ricaddero poi più o meno lentamente, a seconda della loro grandezza; che era minima in ogni caso. Ricordo distintamente un pezzo di guancia con una parte della bocca rimasto appeso allo spigolo formato dal piano del camino; e altrove un brindello di seno colla sua punta.

Tali testi rientrano ovviamente nel registro del fantastico e del surrealismo che permettono ogni licenza, ma costituirebbero anche un ottimo oggetto di studio per uno psicoanalista. Il quale troverebbe forse la chiave di questo strano comportamento - letterario ed umano - nelle poesie estreme. In esse, infatti, sono ripresi tutti i temi 'misogini': la donna traditrice, «Maledetta», alla quale sono dedicati versi virulenti: «Tu oscuratrice del Sole, / Tu distruttrice dell'anima mia, / Tu dannatrice della mia speranza». (*Il tradimento*)

Ma già da una lirica di *Viola di morte* avevamo compreso quanto ambivalente, contraddittorio fosse, ancora una volta, il suo sentire: «Sei partita, Maledetta, / Ti sei sottratta al mio odio / Ed anche al mio amore, / A quello che accompagna / La tua rauca voce - / Sebbene tu sia nulla ed io sia tutto. / Ma il tuo nulla raggia: / Il mio tutto è opaco / E solo dal tuo nulla accoglie luce».

Landolfi certo ha tentato di trovare nella donna l'unico possibile rifugio alla sua disperazione esistenziale, ma, sia per una serie di scelte sbagliate, sia perché il vuoto che aveva dentro era incolmabile, la sua ricerca fallisce. Con una [p. 13] finta onestà si spinge al punto da interrogarsi sulla sua parte di responsabilità in tutto questo: «(Fanciulle bruna o bionda, addio; / Non aveste valore, o è colpa mia)». (*Viola di morte*) Giusta la seconda ipotesi, diremmo noi, perché per soddisfare il suo inestinguibile desiderio di assoluto Landolfi chiedeva alla donna più di quanto potesse dare: «Oh furioso volere / D'eternità sempre deluso, assalti / Non a te, donna: all'infinito». (*Viola di morte*)

Una missione «impossibile», dunque, la stessa che si attendeva dalla parola poetica, ricavandone in ultimo la stessa delusione: «È vana la parola, e non ci assiste», scrive ancora in *Viola di morte*.

Due sole figure potevano in parte corrispondere al suo anelito: la Madre scomparsa e la Morte. La prima, giovane in eterno, veglia sul figlio dall'alto di un ipotetico oltre; rappresenta un ideale che le meschinità della vita non hanno avuto il tempo di guastare, e in quanto tale nessuna donna in carne ed ossa avrebbe mai potuto starle a pari, né restituire all'orfano la protezione di cui era stato precocemente privato.

Dal culto per la madre morta è derivato, come accennato, il culto della morte. L'unico possesso 'riuscito', nella *Spada* come nella *Muta*, passa attraverso il sacrificio dell'amata. Inadatto alla vita comunemente intesa, Landolfi nella Morte soltanto poteva trovare l'assoluto che bramava. Tuttavia persino la livida, estrema immagine della donna - e forse perché è donna - ancora lo delude: si fa troppo attendere, e, fatto più grave, forse non è il nulla che egli desidera con tutte le forze: «O morte sempre amata / Ed in segreto sempre corteggiata, / Avvolgiti di nere bende il capo: / Tu non sei più speranza». (*Ismena*, in *Il tradimento*)

(Traduzione di Idolina Landolfi)

**Fabio Pierangeli, *Poesia altro altrove. Un esempio:*
Il tradimento di Landolfi**

Vorrei introdurre, come personale approfondimento del tema del convegno (*Poesia altro altrove*, Alessandria, settembre 1998), alcune immagini che riepilogano un'idea, quella di «segno», sinonimo, in qualche modo, di altro/altrove. L'altro da sé (un elemento della natura, un certo paesaggio, sconosciuto o magari noto fin dall'infanzia, una persona, o oggetto caro alla memoria) può essere, in taluni momenti, messaggero effimero di mistero, presentimento di un meraviglioso altrove.

Meglio di ogni mia altra spiegazione, possono indicare questo aspetto le immagini della grande poesia. Franco Croce ha citato un passo straordinario di Eugenio Montale. È nel carattere dell'«inetto» Arsenio, imprigionato, come Pier delle Vigne, nella selva dell'insensato, intuire «il segno di un'altra orbita», barlume apparso tra i lampi di un'esistenza bloccata nel delirio di immobilità.

A definire una certa poetica di *Ossi di seppia*, la potente immagine dell'*Agave sullo scoglio*: «sotto l'azzurro fitto del cielo qualche uccello di mare se ne va; / né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto: / “più in là”».

Ecco il segno, qualcosa che colpisce i sensi e nello stesso tempo porta, o presagisce: «più in là». Come mi è capitato di evidenziare proprio nella precedente edizione della Biennale, è nella figura della donna, nel suo sorriso, nel suo volto che spesso la grande poesia ha individuato questo segno che promette l'altrove, un'altra orbita, il «più in là», gioiosamente o tragicamente.

Ma è segno che allude e delude, non mantiene le celesti promesse intraviste, a torto o a ragione poco importa. [p. 15] Non porta né ad altro da sé, né a un altrove, ma ad un senso di noia, di abitudine, di delusione, perfino di rabbia. È la storia narrata ancora da Giacomo Leopardi, come si sa, nel ciclo di Aspasia, o da Pavese nello spazio bruciante del suo estremo canzoniere d'amore (e di morte).

Prediligo i poeti del grido, dell'angoscia, della dismisura del dolore, della nostalgia, perfino della bestemmia e non quelli che, a partire da questa constatazione, costruiscono mondi alternativi falsi o inconsistenti o sublimano la mancanza della realtà di «carne e di sangue» con improbabili afflatti religiosi.

Una tentazione nichilistica, concludevo così la relazione al precedente convegno su *Poesia mito utopia*, che finisce per essere attestato forte dell'incombenza, o per lo meno della necessità, di una presenza salvifica. Penso ad alcune liriche dell'ultimo Montale, a Giorgio Caproni, forse il rappresentante più tipico di questa ateologia poetica, a Giovanni Testori. Non a caso, recentemente, Giovanni Raboni ha legato indissolubilmente la poetica di questi ultimi due recenti interpreti della poesia del nostro secolo in un importante saggio premesso al secondo volume delle opere, per lo più poetiche, con tantissimi inediti, di Giovanni Testori.

A questa linea ideale ho dedicato, nel 1996, un saggio sulla rivista “Proteo”. Oggi vi aggiungo un altro poeta straordinario. Più conosciuto come prosatore. Anzi tra i narratori più grandi del nostro secolo. Una scoperta assolutamente nuova, in questa linea, a cui si ascrive in modo deciso e decisivo, a mio avviso, pur mantenendo, in certi casi, quel tipico «manierismo» che ne rende la poetica più suggestiva, velata, particolare, eppur trasparente di dolore autentico.

Appartengono alla stagione estrema di Tommaso Landolfi le due raccolte poetiche *Viola di morte*, 1972, e [p. 16] *Il tradimento*, 1977. «Tutto è inutile» è la sentenza con cui si chiudono molti dei racconti della maturità e su cui si intesse gran parte del lievito nichilista di *Viola di morte*. Il «tradimento» è duplice, in un agone dialettico sempre vivo: quello della vita che rivela l'inconsistenza dei «cari mostri della giovinezza», quella modalità fantastica capace di opporsi, allora, al tedio e alla «inutilità», e quello della morte, desiderata e che, invece, si fa oltremodo attendere.

Il tradimento è raccolta più compatta, asciutta, dove il gioco metaforico morte/vita, già presente massicciamente in *Viola di morte*, appare svolgersi su due piani opposti e complementari. Se vi è ancora un gusto raffinato del gioco, nell'offerta di un volto corrucciato, quello del tenebroso vecchio che dall'alto del castello dell'età detta senza tregua amare sentenze a chi deve ancora scalare le mura, lo strazio per il segno positivo che non si realizza è decisamente preponderante. Il maledettismo intrinseco ai due volumi si mostra via via sempre più spoglio di pose manieristiche, come, forse troppo drasticamente, scrive Giovanni Maccari: «Quella che è invece scomparsa del tutto è l'intenzione letteraria, quel tanto di ammiccante e compiaciuto che ancora permaneva nelle prove precedenti, che nella stessa *Viola di morte*, a tratti, prendeva la forma arguta dell'epigramma o del gioco di parole».

Il libro, scrive Landolfi nella nota iniziale, segue immediatamente *Viola di morte* che pochi estimatori giudicarono essere «un'ultima tute» (definizione di Pietro Citati). Eppure a questa vi è ora un seguito, necessariamente «grave e terribile», fin dalle liriche iniziali, che argomentano sul «tradimento» della morte: «Ahimè nell'universo / Non ha luogo la morte, ora ben vedo: / l'odiosa vita regna in ogni dove. / [...] All'esser nati non è più riparo».

[p. 17] Di conseguenza, la novità, sinonimo più volte dell'alterità (umana, animale, intellettuale), presenta una accezione «terribilmente» negativa, nello «sdegno» e nella «ripugnanza» di qualsiasi cosa che riaffermi il ciclo vitale. Nulla infatti, dalle premesse poste nelle prime liriche, potrebbe portare un lievito di benessere: la speranza è terrore perché è capace di allungare il desiderio dell'«odiosa vita».

Scrivono Stefania Benini, molto opportunamente, su questa stagione poetica (il saggio, così come quello di Maccari, è contenuto in *Le lunazioni del cuore*, a cura di I. Landolfi, La Nuova Italia, 1996): «Uno dopo l'altro i grandi miti del Sublime (l'Amore, la Morte, Dio) vengono furiosamente interrogati, ripercorsi nelle loro polarità salvifiche o demoniache e poi lasciati cadere in un'apocalittica inerzia, come vuoti simulacri. Paradossalmente la poesia, che doveva cantarli, li rinnega, dolente e rabbiosa». È quello di Landolfi il paesaggio delle rovine, dove quelli che adesso sono i simulacri erano un tempo gli oggetti della fantasia. Non per niente, in molte composizioni di *Viola di morte* si ricordano, con questa modalità di interrogazione dissacrante, molti dei propri miti, presenti nei racconti più celebri, da *La pietra lunare*, a *Racconto d'autunno*, a *Cancroregina*.

Su questa strada desolata la poesia non può non incontrare l'altrove per eccellenza, il Padre della vita, Dio. È allora che si rivela un Landolfi insospettabilmente vicino all'atmosfera dei poeti della teologia negativa, di un Caproni insomma. A volte spiazzato e sincero nel suo stesso gioco: «O poesia, divina libertà, / Tu ti sei fatta schiava. / Dunque novera i passi, anima mia, / I passi verso il Lago Nero: / Perduto Dio, con esso / La morte, ed ora libertà perduta».

È il culmine del paradosso vita/tedio, morte/libera- [p. 18] zione, espresso in quella che potremmo indicare come una prima parte del libro, in cui il senso antico di Dio come bontà o ineffabile e inesistente promessa di felicità appartiene ora al secondo polo della dialettica.

L'invocazione, cioè, alla morte affinché possa giungere, presto, a togliere il poeta dall'inganno tedioso dell'esistenza.

Segue, nell'impaginazione del volume, una pausa grafica con due pagine bianche. Una parte seconda, potremmo dire. Si ricomincia, infatti, da un punto di vista rovesciato. Il poeta lentamente fa ruotare il mappamondo della sua metafora, per ritrovarla di segno opposto: ora la morte torna ad essere il tiranno. Tutto è limite, e non a caso riaffiorano dalla memoria le vestigia dell'infanzia, le apparizioni femminili, i momenti tragici e struggenti di una lunga esistenza. Il «tradimento» più doloroso è lo svelamento della loro vera essenza: fantocci colorati, vuoti, sagome su cui, disperati, tirare gli ultimi colpi rabbiosi e delusi.

Il giro completo verso l'altro polo della metafora è determinato in questa lirica dove l'apparizione della morte può intendersi, a mio modo di vedere e avendo presente già lo sviluppo delle altre liriche, in duplice modo: di bellezza salvifica dalla morsa della vita o come evento che tutti gli accadimenti positivi azzerava in un «grave e terribile» senso della vanità: «Tu mi baleni innanzi / Animosa fanciulla, e mi riporti / Al senso della morte: / Tanta bellezza invidiano / Gli angeli».

Oppure più avanti, nel gioco intellettuale, sempre finissimo, eppure, letteralmente «al massacro»: «Ci parve torto ed ingiustizia un giorno / La morte... che ben più oggi temiamo. / Nell'universo non si dà infinito / Né finito; così, l'anima nostra / Non potrà sopravvivere o morire / Oltre la morte».

[p. 19] Vi è presupposto un limbo, un vagabondare nel nulla. La giovinezza, come in altre liriche, rimane comunque l'opposizione alla morte, la sfida tragica, alimentata soprattutto dall'amore, dalla bellezza femminile e come si diceva, dai «cari mostri della giovinezza»: «Non si vive se non violando norme». Ma se Dio non c'è, chi bestemmiare? aggiunge Landolfi; quale norme violare, quale despota chiamare in causa per ribellarsi e maledire? Nella giovinezza si sono inventati «mostri», ora rimane l'odore della polvere e il fumo di una battaglia solitaria condotta contro l'inesistenza di qualcuno.

In *La pietra lunare* il motivo dell'apparizione e quello del mostruoso - come alterità, a volte fascinosa, senz'altro «mitica» - sono congiunti. In questo Landolfi è stato maestro per un lettore d'eccezione di quel suo racconto: Cesare Pavese. Ma in questa sede è nell'apparizione femminile che voglio vedere, indissolubilmente insieme, l'altro e l'altrove, sul modello archetipico della Beatrice dantesca da una parte e dell'altra dell'inno leopardiano *Alla sua donna* che nel segno della bellezza decreta la lontananza dal vivere terreno.

Ma visitiamo prima un'altra lirica, «*Ho cercato di mantenerlo in vita*» sull'altrove Dio, che ben potrebbe figurare, a mio parere, nel *Franco cacciatore* di Giorgio Caproni: «Oh con quale / Cura infinita / Ho cercato / di mantenerlo in vita: / Tutti i giorni / Amorosamente / Lo bestemmiavo, / Tutti i giorni / Lo vituperavo / Per l'opera sua / funesta. / Cielo, che festa, / Che bell'assunto, / Com'era facile, / Com'era comodo, / Com'era, appunto, / A misura d'uomo! / Quando Dio era, / No, non si dava / Problema. / E invece / Che tristo / Dannato / Stato / Adesso: / Di tutto / Non posso dare colpa che a me stesso».

L'andamento di sarcastica filastrocca, di fine ironia [p. 20] con chiusura in paradosso, tramite la rima ravvicinata (festa/funesta; infinita/vita; dannato/stato) di brevissimi versi (di un solo avverbio o di un aggettivo estremamente connotato), è un modo assolutamente simile agli epigrammi caproniani di esprimere lo sparo/delusione/bestemmia verso quel cielo da sempre cupo da cui l'uomo ha sì stanato gli idoli, ma ricavandone miseria e noia, l'ardua coscienza del vero. L'abitudine a ragionar solo delle sue cose. Insomma ironia, sarcasmo e infine una verità: riducendo tutto al sentimento dell'io si diventa più piccoli.

L'epifania femminile si presenta, in una delle più belle poesie della raccolta, nel suo volto complessivo di speranza e di doloroso abbandono all'effimero. Non riesco a leggerla altrimenti se non tenendo a mente le premesse di questo saggio. L'inganno è visibile anche nell'uso dosato dell'ironia. Estremamente velato nell'inizio, poi acceso da un'improbabile gesto della creatura «non terrena» che «fratto il cielo» soffia una lingua estranea, fino all'accentuazione di una parola diventata impossibile: l'avvento. Le domande sono poste quando il veleno del paradosso è già filtrato interamente, in una sorta di geloso e inutile gioco sinestetico tra il parlare e l'ascoltare, prima del solito finale ad effetto, tipico anche del Landolfi narratore.

Val la pena di riportare per intero anche questa lirica: «Ah, quanto folle che cercai talvolta / D'affigurarti: tu non sei terrena / E non hai nome umano, il tuo bel volto / È il sole sparso sulle cose / E la tua voce un fremito di stelle; / O, fratto il cielo, soffi / Una favella troppo forestiera. / Per questo mai nessuno / Proclamerà il tuo avvento. / Donde, pure, che tu mi parli in cuore? / O, dal momento che mi parli, m'odi? / E se m'odi, una sola grazia chiedo / A te, compagna errante e casuale: / Di bestemmiare o di pregare un dio».

[p. 21] Vi è la contrapposizione tra il desiderio del segno imperituro (il fremito di stelle) e la consapevolezza dell'inappartenenza di questo al regno dell'umano, dopo aver sperimentato, proprio dell'identico segno, l'essere «errante e casuale». Il colpo d'ala, lo troviamo nel verso finale: l'illusione scaturita, barlume montaliano, dal volto della donna, giunge ancora a Dio (specchio rovesciato rispetto al sorriso di Beatrice, che invece era riflesso della beatitudine di Dio), non si sa se per pregarlo o bestemmiarlo.

Veramente la prima parte ricorda l'inno *Alla sua donna* e tanta tradizione dell'«amore lontano». Gli attributi, i movimenti, quel «non sei terrena». Il tentativo di cercarti «talvolta». E l'appartenenza, forse, ad altri mondi, «favella forestiera», come nei miti antichi di ogni popolo. Perituro e imperituro si confondono: una compagnia errante e casuale che pure suggerisce il paragone con un fremito di stelle, il raggio del sole.

Proprio nel desiderio di un orizzonte altrove si sperimenta il dolore. Qui si chiama, quest'orizzonte, perfezione, sorella della morte. E poi, ancora dio, a volte con lettera maiuscola a volte con quella minuscola, ma sempre nell'aspra cognizione del dolore, per dirla con Gadda, nella coscienza della brevità concessa dalla morte alla parte gioiosa, ricca, creativa dell'esistenza. La lirica «*È tanto velenosa*» riunisce insieme, da qualsivoglia punto della ciclica visuale metaforica, la morte e la vita che indicano uguale tradimento delle speranze ad esse, in modo opposto, legate. La vita non dà più barlumi creativi (come ai tempi dei «cari mostri della giovinezza» o delle apparizioni fantastiche) e la morte non dona una immediata consolazione: «Non solo moriremo», è l'ultima ironia, ma se ci saremo comportati civilmente, bene «saliremo un giorno al cielo, / Dimora dei beati...». L'idea del [p. 22] regno dell'oltretomba non è certo consolante, come poteva apparire nella prima parte di questa raccolta: «Al cielo! / Deserto tenebroso, gelo, / Immoto oceano notturno».

Alla mai sancita indifferenza di dio, ammesso che questi esista per davvero, finisce per corrispondere, nell'ultima fase della raccolta, anche l'indifferenza tangibile dell'uomo vecchio, prostrato da tanta inutilità «terribile e grave». Il poeta si scopre così a rimpiangere l'angoscia, la compagna che teneva desta l'attesa. Si legga la breve lirica «*In queste amare notti*» (dove la «cara angoscia» sembra un seguito, anche cronologico, dei «cari mostri») e i versi iniziali della più lunga composizione dal primo verso significativo: «L'indifferenza è l'ultimo terrore. / Ah quanto rimpiango l'angoscia / Lo spavento delle mie notti, / Quei veri pegni di vita».

Insomma Landolfi gioca con la vita e con Dio, e se non raggiunge l'intensità epigrammatica di Caproni vi si avvicina con una sottile rete di interrogazioni, retoriche e non, sulla sua esistenza, come riassunto in un ideale trittico («*Prima malvagità: creare l'uomo*», «*È inutile, se non sei mia*», «*O Signore inventato dai poeti*»), in cui ancora emergono i consueti tramiti del tradimento e i poli metaforici sull'asse opposta e complementare vita/morte sono rivisitati e congiunti: «È inutile, se non sei mia, / Che a ben mostrare la tua nuova gonna / Tu mi prilli dinanzi sul tappeto. / Ma dì, v'è un modo per essere uniti / Nella carne, nell'anima e nel sangue, / Oltre la morte, oltre (che forse / Più conta) la vecchiezza lercia? / Non ti propongo sordido commercio, / Chiedo solo: "V'è modo?" (e sei tornata / In camicino azzurro e trasparente / a dar la buona notte)».

È possibile un abbraccio eterno, «nella carne, nell'anima e nel sangue», agli attoniti amanti (o ad un padre e ad una figlia), che sperimentano, tremanti di paura, l'eclissi del loro [p. 23] amore appena consumato (o dell'affetto che passa con l'indipendenza delle scelte e la vita che separa) in quegli occhi prima complici e appassionati e ora sulla soglia disperante dell'indifferenza? Come mantenere il furore della passione, l'estasi della carne? O, semplicemente l'affetto filiale, quando la vita divide? Si sovrappongono, mentre riascolto le poesie di Landolfi, i versi tragici di Rilke, nella terza e nella quarta delle *Elegie duinesi* (come è noto le ultime elegie stemperano la crudeltà, o forse realismo, di queste domande, componendo un inno struggente alla labilità dei «negozi» umani): «E l'abbraccio, per voi, è una / promessa / quasi d'eternità. Eppure, dopo lo sgomento / dei primi sguardi, e lo struggersi alla finestra / e la prima passeggiata fianco a fianco, una volta per il / giardino, / amanti, siete amanti ancora quando vi sollevate / per porvi alla bocca l'un l'altro -: bevanda a bevanda: / o come stranamente bevendo sfuggite a quel bere». «Gli amanti non / urtano / uno nell'altro sempre in limiti, / loro che aspettavano spazio, caccia, patria?».

Ci si può chiedere, come Giovanni Maccari, se l'approdo è soltanto il nichilismo, e la molla, fin dall'inizio, una tentazione nichilistica. Per il critico l'orizzonte è diverso, almeno inizialmente più ampio: «lo spalancarsi dell'abisso non è lo scopo consapevolmente, magari con voluttà, perseguito: è semmai il segno più evidente della sconfitta di un pensiero che a tutt'altro puntava: alla ricerca di una verità o perfezione rivelatesi inattuabili».

Sicuramente condivisibile anche il finale di questo saggio monografico su *Il tradimento*: «Pure, nella consapevolezza di aver consumato senza frutto tutta intera la vita, nella visione desolata della vanità, rimane l'orgoglio di avere guardato in alto, di aver cercato le tracce di una "dignità celeste" rivelatasi illusoria. Se è vero che le forze non sono bas- [p. 24] tate allo scopo, è anche perché ci si è sempre rifiutati di accontentarsi di meno». La carriera letteraria di Landolfi si chiude dunque, emblematicamente, «sull'immagine limite di uno sguardo sempre proiettato "oltre"».

Del resto è la poesia, ammette infine Landolfi, ad inventare Dio, l'altrove, a dare all'amore una scintilla d'eternità: «O Signore inventato dai poeti / Per comodo d'invocazione, / So bene che non v'è colpa / Fuori che in me stesso». Per concludere: «No, Signore, / Tu non hai colpa, ché non sei. / Ma bada, solo per questa ragione».

E se «l'avvento» non si presentasse nell'iperuranio platonico, nel passato aureo della classicità, in un improbabile futuro, ma in una terra vicina, in uno sguardo perituro, magari proprio in una «compagnia errante e casuale»? Saremmo liberati da quell'orgoglio e soprattutto dalla noia, che infine sopraggiunge, di dover creare, dal nulla di un indizio, i poetici miti dell'altro e dell'altrove.

**Gabriele Pedullà, da L' "operettismo"
egotistico di Tommaso Landolfi**

VI. I generi delle «Operette morali»: il «piccolo trattato».

Nell'antologia *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Calvino ha raccolto tutti i testi che potremmo definire di ispirazione genericamente "operettistica" in un'apposita sezione dal titolo «I piccoli trattati». Una definizione che, sebbene qui si estenda fino a comprendere anche certi dialoghi, sembra adattarsi soprattutto alle prose finto-erudite, in cui meglio si conciliano imitazione della scrittura saggistica e «brevità» (e si sa quanto l'autore delle *Lezioni americane* tenesse a quest'ultimo concetto).

Tali «piccoli trattati» costituiscono la manifestazione più vistosa e compiuta del così detto operettismo landolfiano - l'incontro riuscito di un grande scrittore con un prestigioso modello. Ovviamente Landolfi accoglie la forma-operetta soltanto dopo averla ripensata nel profondo: l'*originalità* e la *coerenza* delle sue scelte dimostrano una volta di più la natura niente affatto esteriore e casuale di una preferenza.

a) REGISTRO PARODICO

Originalità significa innanzi tutto che il Leopardi di Landolfi non è quello della vulgata, a cominciare dalle operette prese a modello. Al posto di testi più noti e giustamente celebrati, sarà infatti soprattutto uno scritto marginale e in genere poco apprezzato dalla critica come la *Proposta di premi fatta all'Accademia dei Sillografi* a risultare determinante per Landolfi. La scelta della *Proposta* come modello privilegiato - un gesto che nel 1937 poteva ancora rappresentare una precisa [p. 26] scelta di campo - dipende innanzi tutto dal fatto che, di tutti i «piccoli trattati», esso è il solo dagli intenti apertamente parodici.

Tendenzialmente, infatti, nei suoi finti trattati Leopardi assume un tono costruttivo piuttosto che polemico (come fa invece nei dialoghetti), fino a farne dei veri e propri *assaggi poetici* di quella grande meditazione filosofica che oggi noi conosciamo meglio grazie alle pagine dello *Zibaldone*. Nelle finte traduzioni come negli apocrifi, l'autore reale (Leopardi) mostra di condividere le opinioni degli autori immaginari dietro i quali si nasconde. Leopardi, cioè - per parlare a chiare lettere - avrebbe probabilmente potuto sottoscrivere senza difficoltà buona parte delle parole dei vari Stratone, Parini o Filippo Ottonieri: né è un mistero che nello *Zibaldone* figure più di un rimando alle *Operette morali*, indicate come luogo chiarificatore di questo o quel concetto.

La satira, con le sue armi predilette dell'*ironia* e della *parodia*, non manca certo nelle prosette leopardiane, ma si annida di preferenza nei dialoghi. Nella *Proposta*, invece, a differenza del suo solito, Leopardi si affida interamente alla parodia per attaccare con violenza gli apologeti del progresso e della civiltà moderna. E se negli altri trattatelli il suo punto di vista coincide *grosso modo* con quello della voce narrante, in questo caso, per decifrare il suo pensiero, bisognerà volgere ogni affermazione nel suo contrario.

Gli uomini oggidì procedono e vivono forse più meccanicamente di tutti i passati, [...] del che l'Accademia prende sommo piacere. [...] L'Accademia dei Sillografi reputa essere espedientissimo che gli uomini si rimuovano dai negozi della vita il più

che si possa, e che a poco a poco dieno luogo, sottentrando le macchine in loro cambio...

[p. 27] Mentre però la parodia è soltanto una delle molteplici forme che può assumere l'estro comico e satirico di Leopardi (un'altra è appunto il parlare «ironicamente» del *Dialogo di Tristano e di un amico* o della *Palinodia al marchese Gino Capponi*), essa sembra essere, tra tutte, quella preferita da Landolfi (in fondo, forse, l'adozione di un registro parodico è scelta pressoché obbligata di qualsiasi poetica che intenda situarsi nell'area del manierismo letterario). Prose come *Da: «L'astronomia esposta al popolo»*, *Qualche notizia sull'L I* o *Da: «La melotecnica esposta al popolo»* non contengono frammenti di un ipotetico *sistema landolfiano* (benché nel primo caso si possano scorgere forse dei prolegomeni a una futura filosofia della roulette), ma vanno lette probabilmente come acute satire del linguaggio scientifico e dell'ossessione simbolista per la sinestesia. All'origine anche della polemica di Landolfi contro il vano sapere delle accademie (nel senso moderno del termine) vi è naturalmente, ancora una volta, il modello della *Proposta di premi*, poiché - per Landolfi come già per Leopardi - anche la veglia della ragione alleva i suoi mostri.

La vera stranezza dei finti trattati di Landolfi sta nel fatto che, a differenza di Leopardi, non si capisce mai davvero contro chi debba ritorcersi la parodia. Emblematico è, in questo senso, il caso di *Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Mannheim*. La relazione ai colleghi dell'Onorevole Onisammot Iflodnal (un cane) sulle sorprendenti capacità linguistiche dell'uomo Tommy (ancora uno sdoppiamento di Landolfi, come in *Cancroregina*) deriva - «in gran parte per parafrasi», come subito specifica in una nota lo stesso Landolfi - dal libro di un certo Mackenzie intitolato, guarda caso, *Nuove rivelazioni della psiche animale. Parte seconda: Il cane di Mannheim* (Formiggini, 1911). L'effetto comico, ancor prima che dal ribaltamento del punto di vista, nasce dall'assurdità [p. 28] della tesi di Mackenzie, secondo cui i cani sarebbero capaci di parlare le lingue umane. Perché ridiamo, allora? E contro di chi? Probabilmente per Landolfi Mackenzie è soltanto un pretesto: la polemica va indirizzata molto più in alto. Quale è allora il suo vero obiettivo? Il non-cinocentrismo (parodia di Iflodnal-Landolfi)? O vero - una volta operato il necessario ribaltamento - il non-antropocentrismo (parodia di Mackenzie)? Eppure, altrove, Landolfi sembrerebbe affermare semmai il contrario: senza considerare il paradosso di un racconto che risulterebbe allora leopardiano nei toni e nell'adozione di una prospettiva straniante e violentemente anti-leopardiano nelle conclusioni...

In effetti Landolfi (e non soltanto nel secondo dei cinque "movimenti" di *Teatrino, La tempesta*) sembra aver condiviso con Mackenzie se non altro il desiderio che gli animali - primo di tutti la sua amata cagnetta Châli - potessero parlare. E nessuno (se non forse un *romantique defroqué* come Landolfi) prende in giro i propri sogni.

Una simile, deliberata incertezza è quella che contraddistingue ogni scrittura manieristica, in cui il tributo d'amore pagato al modello prediletto si tramuta quasi inavvertitamente in parodia e sberleffo (e viceversa). Landolfi, cioè, vuole sempre essere, allo stesso tempo, Tommy e l'On. Iflodnal, il cane e l'uomo, il cacciatore e la preda. Porsi le domande e darsi le risposte - ammirare il modello e prenderlo in giro.

Se dunque *Nuove rivelazioni* non può essere una parodia del non-antropocentrismo, contro chi o contro che cosa sarà stato concepito? Probabilmente bisognerà riconoscere che i veri bersagli dell'aggressione satirica di Landolfi sono in generale i riti e il linguaggio del sapere ufficiale. Non contano gli argomenti di Mackenzie e quelli di Iflodnal, per cui Landolfi ha forse addirittura simpatia: ciò che importa davvero è [p. 29] la lingua e il contesto ridicoli

entro cui essi vengono formulati - e che l'ambientazione canina non fa che rendere ancora più evidenti. È insomma la pretesa stessa che si possa avere una *Formula delle pazienze* o un *Chiasma della timidezza* che Landolfi intende mettere alla berlina: le formule matematiche, il lessico, le dimensioni delle opere di una cultura pletorica e troppo sicura di sé. Senza dimenticare, però, che forse, al di là della forma parodica, ciascuno di questi testi non esclude un'interpretazione seria: per esempio in chiave autobiografica.

b) RINUNCIA ALLO STATUTO DI APOCRIFO

L'elogio, la biografia, il frammento filosofico, la raccolta di detti memorabili, il documento ufficiale: i finti trattati leopardiani spaziano volutamente a trecentosessanta gradi. In fondo il vero elemento unificante di testi che appartengono a generi letterari così diversi è il loro (implicito o esplicito, poco importa) presentarsi al lettore sotto forma di *apocrifi*.

È necessario qualche chiarimento preliminare. Quando parlo, a proposito delle *Operette morali*, di apocrifi non mi riferisco a una qualsiasi tipo di scritti «non autentici» (come recitano i vocabolari), ma a quelli che chiamerei piuttosto “apocrifi d'autore”. La differenza? È presto detta. Quando Leopardi scrive il *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco* è chiaro che egli non ha intenzione di ingannare nessuno, dando a credere di aver scoperto, pubblicato e tradotto un manoscritto inedito; finge di essere qualcun altro ma fa in modo che sin dal titolo il testo stesso confessi la finzione: che si smascheri da solo. Così, laddove un Manzoni chiede ai suoi lettori di ammettere per lo spazio di un romanzo l'esistenza del manoscritto secentesco, Leopardi esige da essi molto di meno o molto di più: vuole che prendano le sue pagine per una sorta di *vero racconto falso*, con tutte le aporie del caso. [p. 30] L'autore delle *Operette morali* si nasconde cioè dietro una maschera ma poi, presentando i piccoli trattati come (più o meno esplicitamente) apocrifi, fa intendere chiaramente che essa è soltanto una copertura e se ne libera con una mossa a sorpresa. Fa il doppio gioco: e come chiunque scriva apocrifi d'autore sta, al tempo stesso, dalla parte del falsario e del *connaissanceur* che sventa la truffa e contesta le dubbie attribuzioni.

Un apocrifo d'autore è, a partire dalle difficoltà che presenta la stessa espressione, una contraddizione in termini - un testo *pseudo-oggettivo* e *pseudo-impersonale*, a metà strada tra il documento e il prodotto di un esplicito atto creativo (il che poi è doppiamente vero quando si adotta il finto stile di scrittura impersonale del trattato scientifico). E se le operette erudite ne costituiscono *tutte* un ottimo esempio, è per prima cosa perché in esse Leopardi gioca sempre - nei modi più diversi - sulla cancellazione dell'identità della voce narrante (etimologicamente il significato di apocrifo è quello di «occultato, nascosto, segreto»: in questi casi soprattutto l'identità dell'autore). Chi parla? Leopardi fa finta di voler scaricare sulle proprie fonti l'intera responsabilità di quanto va scrivendo. Il suo motto, almeno nei «piccoli trattati» (ma in un'altra accezione esso andrebbe benissimo anche per i dialoghi), potrebbe tranquillamente essere: «*relata refero*». Le *Operette morali* sono infatti il regno del «narrasi» (*Storia del genere umano*), del «dicono» (*Elogio degli uccelli*), dell'«affermano» (*Cantico del Gallo Silvestre*), dell'«è fama che... ma sono alcuni che negano questo caso e narrano» (*Dialogo della Natura e di un Islandese*) - il regno, per dirlo con altre parole, del racconto narrato due volte e della voce riferita senza che l'autore si senta obbligato a prendere posizione sulla sua autenticità.

I finti trattati di Leopardi ambiscono a vanificare tutte le distinzioni consuete. Per prima cosa essi mettono in crisi lo [p. 31] stesso confine che separa il vero dal falso, la filologia

dall'immaginazione, l'erudizione dalla fantasia (e si pensi anche alle note che accompagnano quasi ogni operetta, incluse quelle dialogate: un modo in più per confondere le carte).

All'apocrifo d'autore, come genere letterario, corrisponde una particolare modalità di racconto. Caduta ormai ogni distinzione tradizionale di vero e falso, Leopardi istituisce coscientemente al loro posto una nuova categoria: quella, instabile e precaria, del *verosimile*. Scegliere il verosimile per lui significa innanzi tutto occupare una regione di confine, a cavallo tra convenzione accademica e libertà fantastica, tra verità e menzogna, tra enunciazione seria e ironica: senza scivolare da una parte piuttosto che dall'altra. *Tertium non datur?* «Si dà, si dà. Eccome» pare rispondere Leopardi.

Può essere utile ricordare che Aristotele nel *De interpretatione* distingue le proposizioni in apofantiche e semantiche, a seconda che esse siano o meno suscettibili di verità e di falsità (tra quelle, semantiche, che sfuggono all'alternativa, figurano la preghiera, il comando, la manifestazione di un desiderio...). In senso traslato, gli apocrifi d'autore rappresentano quella che si potrebbe chiamare una sorta di *narrazione non apofantica*, volutamente a metà strada tra il racconto "vero" della storia, della scienza e della filologia e la finzione dei poeti. Come ciò, secondo una fortunata definizione di Todorov, la narrazione fantastica si situa nello spazio incerto tra evento realistico e accadimento meraviglioso, il verosimile impone al lettore - quanto alla modalità di esposizione e indipendentemente dalla natura dei fatti raccontati - un'analoga sospensione del giudizio, questa volta tra menzogna poetica e verità scientifica.

Se i «piccoli trattati» leopardiani possono sfuggire [p. 32] alle normali contrapposizioni è proprio perché essi vengono presentati come *testi nati su altri testi*; alle loro spalle, in altre parole, non ci sono mai degli eventi ma racconti e testimonianze di qualcosa a cui non ci si può mai riferire direttamente. Leopardi non farebbe mai parlare direttamente il Gallo Silvestre (un fatto, e come tale suscettibile di verità e di falsità, di sì e di no), ma si limita invece a far finta di aver tradotto una vecchia pergamena. Tra l'intuizione filosofica o l'evento meraviglioso e la propria operetta, Leopardi inserisce sempre la mediazione letteraria di un altro libro da tradurre, da imitare o alla cui autorità prudentemente rifarsi. Come genere letterario l'apocrifo d'autore si basa sulla sostituzione degli eventi con il loro racconto: e non può stupire che esso abbia avuto tanta fortuna (soprattutto con le parabole di Kafka e le *Finciones* di Borges) nel secolo che ha fatto propria la massima di Nietzsche, «i fatti non esistono, esistono solo le interpretazioni». Dietro le parole ci sono altre parole: un principio cui gli stessi titoli delle *Operette morali* obbediscono, denunciando subito la natura doppiamente letteraria dei testi che seguiranno: dialogo, elogio, cantico, frammento apocrifo, storia...

Ora, tra le conseguenze più importanti della svolta parodica dell'operettismo landolfiano, c'è proprio la perdita di quello statuto di apocrifo che caratterizzava così singolarmente i trattatelli di Leopardi. La parodia, perché sia tale, richiede sempre che dietro il timbro di voce imitato si senta la presenza di colui che realmente scrive - che venga meno, cioè, la finta impersonalità. E questo è il primo motivo per cui i trattati di Landolfi non saranno mai veri apocrifi d'autore, ma tutt'al più, appunto, parodie.

Né si vede, peraltro, come potrebbe essere altrimenti. Si è detto per esempio che la dimensione appropriata del- [p. 33] l'apocrifo è quella del verosimile: cosa che i finti trattati di Landolfi non sono mai. Le sue argomentazioni patafisiche infatti non vogliono e non possono essere prese sul serio (Da: «*La melotecnica esposta al popolo*», *Formula delle pazienze*, *Chiasma della timidezza*), sono ambientate nel futuro (Da: «*L'astronomia esposta al popolo*», che si conclude con l'indicazione: «Honolulu-Hawai (Terra), gennaio-marzo 2051»), o vengono

presentate da un punto di vista non umano... In ciascuno di questi casi Landolfi chiede al lettore di accettare uno o più presupposti della prosa narrativa di finzione, laddove Leopardi domanda invece una piena sospensione dell'incredulità soltanto nei dialoghetti (l'ammissione ad esempio che Luna e Terra possono parlare). Lo spostamento nel futuro o nel non-umano dell'occhio che guarda elimina di colpo così ogni ambiguità sulla natura del testo che il lettore si trova davanti. Cade l'incertezza, si volatilizza il verosimile: segno che si è definitivamente sconfinato nel meraviglioso o magari, addirittura, nell'onirico - vere cifre stilistiche dell'opera di Landolfi.

c) EGOTISMO

Come narratore, Landolfi vuole essere presente a tutti i costi nei propri scritti. Anche in questo, evidentemente, siamo lontani dal gioco di maschere messo in piedi da Leopardi: persino a costo di rinnegare parzialmente il modello delle *Operette morali*, Landolfi non rinunciarebbe mai a far sentire con chiarezza al lettore chi è che sta conducendo la partita. Non si affida alle fonti come Leopardi («narrasi che...»), ma fa finta di vagliarle una per una, tenendo saldamente in mano le redini del racconto. Così, anche quando si rimette alla testimonianza altrui, Landolfi ha sempre il sopravvento sui propri *auctores*: li media per il lettore.

Un esempio perfetto di questa riluttanza a rinunciare [p. 34] alla prima persona (laddove Leopardi o magari Borges si sarebbero volentieri eclissati dietro un prudente *verbum declarandi* alla terza persona plurale) è costituito dall'esordio di *Una cronaca brigantesca*, nella *Spada*:

Cedendo alle reiterate insistenze di persona a ciò interessata, esporrò brevemente quanto m'è noto della storia di Vittorio. Tengo le circostanze del mio racconto da tradizioni orali (di cui respinsi senz'altro le meno attendibili o evidentemente assurde) e, per la seconda parte, da testimoni degni di fede. Inutile poi mi sembrò nominare partitamente i luoghi, che chi deve leggermi o già conosce o riconoscerà facilmente.

Landolfi vaglia, giudica ciò che è «utile» riferire, «respinge» le tradizioni «meno attendibili o assurde». Al contrario, le poche volte in cui Leopardi, introducendo un'operetta, ricorre alla prima persona è soltanto per elencare le differenti ipotesi, *senza veramente prendere posizione*. «Giudichino gli eruditi lettori».

Coerentemente, invece, per i suoi piccoli trattati Landolfi si affida di preferenza all'imitazione di forme che non escludano la prima persona. Così privilegia la conferenza accademica rispetto al saggio e la testimonianza sulla vita di un illustre scrittore (*Il babbo di Kafka* o *La moglie di Gogol'*) rispetto alla traduzione, muovendosi sempre, cioè, nell'ambito di generi che gli consentano di pronunziare la fatidica parola «io».

Per Landolfi si tratta anche di un modo come un altro per non tradire troppo la propria vocazione per la scrittura autobiografica. La figlia Idolina non sembra davvero nutrire dubbi in proposito: «l'intera sua opera [...] non è che una lunghissima, ininterrotta autobiografia», scrive nella sua in- [p. 35] troduzione al secondo volume delle *Opere* di Rizzoli (1992). E cita due brani illuminanti dei diari di Landolfi - poiché egli stesso ha più volte ironizzato sulla sua (a dire il vero più presunta che effettiva) incapacità di scrivere alla terza persona.

Naturalmente la forma trattatistica può tollerare solo in parte una presenza così invadente dell'autore. La parodia, perché sia realizzata con successo, costringe Landolfi a

rispettare la convenzione saggistica che impone a colui che scrive una certa (fosse anche minima) dose di impersonalità. Il suo operettismo nasce azzoppato in partenza - è un risultato inastabile, il frutto raro di una breve stagione creativa minacciato dal doppio pericolo dell'esplicita finzione narrativa e della memorialistica. Sempre sul punto di trasformarsi in qualcosa d'altro.

Piace allora pensare che Landolfi abbia cercato di tenere sotto controllo le spinte eversive che lo spingevano a tradire il genere del «piccolo trattato» mediante alcuni *accorgimenti compensativi*: piccoli pegni pagati in anticipo al proprio straripante «io» affinché tacesse almeno il tempo di un'operetta. Ed ecco allora che l'autore fa capolino per un attimo dove meno ce lo aspetteremmo: dietro alle teorie di uno scienziato dallo strano nome (Iflodnal, rigorosamente da leggersi al contrario), o nell'accenno alle teorie di un illustre pensatore del passato, tal Tommaso da Pico (si veda *Dialogo veneziano*, in *In società*). Un segno di riconoscimento, un'inconfondibile firma: ciò che gli antichi greci erano soliti chiamare una *sphragis*. Alla lettera, un sigillo.

(Relazione letta al seminario di Stato *Leopardi e i nuovi contemporanei. Modelli e riusi delle «Operette morali» nel Novecento italiano*, Un. di Roma «La Sapienza», 20 ottobre 1998).

Ferdinando Amigoni, *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in «Strumenti critici», a. XII, n. 1, gennaio 1997, pp. 1-31.

Dario Tomasello, *La «luminaria» e la «caligine»: il ritorno di T. Landolfi*, in «Critica letteraria», a. XXV, fasc. I, n. 94, 1997, pp. 137-157.

Stefano Lazzarin, *Memoria dantesca e modelli folclorici nella «Pietra lunare» di Tommaso Landolfi*, in «Il Ponte», a. LIII, n. 3, marzo 1997, pp. 121-131.

Filippo Tosatto, *Il teatrino crudele secondo Landolfi*, in «Abitare», 15 aprile 1997 [sulla ristampa adelphiana del *Mar delle Blatte*]

Franco Borrelli, *Attenti alle notti di luna*, in «America Oggi», 11 maggio 1997 [sulla ristampa adelphiana del *Mar delle Blatte*]

Oretta Guidi, *La linea e il cerchio. Caso e tempo in Landolfi*, in «Fermenti», a. XXVII, n. 3, 1997, pp. 3-16.

Giacinto Spagnoletti, *Landolfi, il grande giocatore*, in Id., *I nostri contemporanei. Ricordi e incontri*, Milano, Spirali, 1997, pp. 63-68.

Anna Dolfi, *Tommaso Landolfi*, in Id., *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-381 [raccolge i saggi della Dolfi già pubblicati in rivista: «*Ars combinato- [p. 37] ria*», *paradosso e poesia*; *La camicia di Nesso della letteratura (nota sul diarismo di Landolfi)*; *Poesia, diari: di 'differire' autobiografico di Landolfi*]

Dario Tomasello, *Tommaso Landolfi, «Il Mar delle Blatte e altre storie»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», n. 2/3, maggio-dicembre 1997.

Rosita Copioli, *Novalis contro Goethe il borghese*, in «Avvenire», 25 ottobre 1997 [sulla ristampa adelphiana dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis tradotto da Landolfi]

Luigi Forte, *In treno con Novalis*, in «La Stampa - Tuttolibri», 13 novembre 1997 [sulla ristampa adelphiana dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis tradotto da Landolfi]

Andrea Casalegno, *Ofterdingen, un viaggio di fiaba verso la poesia*, in «Il Sole 24 Ore», 16 novembre 1997 [sulla ristampa adelphiana dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis tradotto da Landolfi]

Idolina Landolfi, *La geografia del genio. Tommaso Landolfi a Firenze*, in «Firenze Toscana», n. 12, dicembre 1997, pp. 90-93.

Idolina Landolfi, *Tommaso Landolfi. Dalla soglia del focolare*, in «Poesia», a. X, n. 112, dicembre 1997, pp. 66-71 [su *Viola di morte* e *Il tradimento*]

Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 1997.

Hugo von Hofmannsthal, *Il cavaliere della rosa*, traduzione di Tommaso Landolfi, nota di Idolina Landolfi, edizione limitata in occasione della rappresentazione dell'opera *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss al Teatro Massimo di Palermo (24-31 maggio 1998).

Ivan Turgenev, *Mumù e altri racconti*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 1997.

Il Mar delle Blatte e altre storie, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1997.

Cancroregina, aus dem Italienischen von Ulrich Hartmann, Zürich, Unionsverlag, 1997.

Las solteronas, traducción de Esther Benítez Eiroa, Barcelona, Emecé Editores, 1997.

As duas solteironas, trad. Vera Horn, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

Valerio Bispuri, *Il teatro in Tommaso Landolfi*, tesi di laurea, Università di Roma «La Sapienza», Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 1996/97, pp. 152; relatori: Walter Pedullà e Silvana Cirillo.

Laura Rocchi, *Le figure femminili nei racconti di Antonio Delfini e Tommaso Landolfi*, tesi di laurea, Università di Roma «La Sapienza», Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 1996/97, pp. 226; relatori: Silvana Cirillo e Walter Pedullà.

Riccardo Bachis, *Percorsi poetici di Tommaso Landolfi*, tesi di laurea, Università di Cagliari, Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 1996/97, pp. 187; relatrice: Maria Giovanna Sanjust.

Vera Horn, tesi di dottorato su *La problematica metaletteraria nei racconti di Tommaso Landolfi*, Università di San Paolo del Brasile, Facoltà di lettere e filosofia.

Anna Schiavoni, tesi di laurea in Storia della critica: gli studi critici su Tommaso Landolfi, Università di Roma a Tor Vergata, Facoltà di lettere e filosofia; relatore: Rino Caputo.

Dania Reggiani, tesi di laurea in Germanistica: *Landolfi e la cultura tedesca*, Università di Bologna, Facoltà di lettere e filosofia, relatori: Alberto Destro, Paola Maria Filippi.

Giuseppina Palmisano, tesi di laurea sulle strutture metaforiche, mitiche e simboliche nell'opera di Landolfi, Università di Bari, Dipartimento di italianistica; relatrice: Anna Clara Bova.

Isabella Caracciolo, tesi di laurea sul Landolfi favolista (*Il principe infelice, La raganella d'oro*), Università degli studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di lettere e filosofia; relatori: Walter Pedullà, Silvana Cirillo.

Stefano Grassi, tesi di laurea su Tommaso Landolfi e Samuel Beckett, Università di Urbino, Facoltà di lettere e filosofia; relatore: Gualtiero De Santi.

Simone Maiolo, tesi di laurea su *Umorismo macabro e humour noir surrealista nella narrativa di Landolfi, Savinio, Zavattini*, Università di Roma «La Sapienza», Facoltà di lettere e filosofia; relatori: Walter Pedullà, Silvana Cirillo.

MANIFESTAZIONI AVVENUTE

28 maggio - Incontro con Tommaso Landolfi. Studi e letture, Pontecorvo (FR), Liceo Scientifico Statale «Michelangelo». Parlano Raffaele Pellecchia e Idolina Landolfi.

28 novembre – Relazione di Idolina Landolfi su *L'eredità landolfiana e il fantastico nella narrativa italiana*, nel corso del convegno *Il romanzo contemporaneo*, Assisi, 27/30 novembre 1997.

Finito di stampare nel dicembre 1998
dalla Tipografia Veneziana s.n.c. – Roma - Via G. P. da Palestrina, 57
Printed in Italy