



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe LT-10

Tesi di Laurea

*TOMMASO LANDOLFI E IL FANTASTICO
NEL NOVECENTO
UN MANIFESTO DELLA CRISI*

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureando
Samuele Doria
n° matr.1230990 / LT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	3
1. Strumenti critici: per un inquadramento della teoria sul fantastico	7
1.1 Dai primi studi sul fantastico alla formalizzazione di Todorov	8
1.2 La teoria sul fantastico dopo Todorov	12
2. Tommaso Landolfi: la vita, le opere, la critica	19
2.1 Parentesi biografica	19
2.2 Atteggiamenti critici	21
2.3 Landolfi nelle regioni del fantastico	24
3. Stato d’insolvenza.	
Un “ottocentista in ritardo” alle prese con i creditori	27
3.1 “Inadempimenti od altri fatti esteriori”	27
3.2 <i>La spada</i> , ovvero l’allegoria	33
4. Dichiarazione di fallimento.	
“Non vi è più meta se non la realtà”	43
4.1 La fantomatizzazione della realtà	43
4.2 <i>Ombre</i> , ovvero la parodia	49
5. Della liquidazione coatta.	
Fare letteratura dove finisce la letteratura	57
5.1 L’esaurirsi delle combinazioni possibili	57
5.2 Racconti impossibili	63
5.3 <i>Rotta e disfacimento</i> , ovvero il miserere	67
Conclusioni	73
Bibliografia	77

Introduzione

Lo studio, che qui prende piede, presuppone e poggia ampiamente su una modalità letteraria di portata transepocale, il fantastico dell'Ottocento; il cui impatto sulla letteratura e sull'immaginario ha sfondato le barriere del secolo e delle modalità espressive, dando vita ad una fortunata tradizione cinematografica, nonché ad una proliferazione di generi e sottogeneri letterari. Alcuni di questi sono ancora oggi tra i più frequentati, penso alla distopia, alla fantascienza o al fantastico ecologico, e hanno dimostrato nel corso del tempo una sorprendente capacità di adattamento e di malleabilità nelle varie epoche storiche. Il fantastico e i generi che da esso hanno avuto origine si prestano in modo peculiare soprattutto a rappresentare le ansie e gli incubi che ogni epoca porta con sé, e, così facendo, contribuiscono ad esorcizzarle. In breve, il fantastico è la messa in forma delle crisi interiori e sociali di fronte ad una realtà in sempre più repentino mutamento, nel tentativo di renderla più afferrabile e conoscibile. La sua funzione principe, in sostanza, è di natura gnoseologica, di conoscenza del mondo.

Tuttavia, nonostante la vasta portata sul piano dell'immaginario con cui il fantastico si è presentato alle porte del Novecento, ciò non significa che non abbia affrontato delle crisi, specialmente di fronte ai colossali e repentini stravolgimenti del secolo breve, come la psicoanalisi, la relatività, nonché gli enormi fantasmi delle due guerre. Anzi, sono forse proprio queste crisi che hanno determinato la degradazione del fantastico da solido a liquido, permettendogli di espandersi diacronicamente e sincronicamente, a generi e modalità espressive diverse. Ebbene, introducendo qui il primo dei pleonasmii che costellano i capitoli di questo lavoro, l'oggetto del nostro studio è la "crisi della crisi", ovvero la crisi cui va incontro il fantastico, in quanto messa in forma della crisi, nel secolo XX.

In quest'ottica, ho cercato di fornire, nel capitolo I di questo studio, una panoramica il più possibile complessa e coerente, dei tentativi teorici più significativi di formalizzazione del fantastico che si sono succeduti nel secolo scorso. Partendo dall'inizio del secolo, ho tentato di ricostruire le intuizioni dei pionieri di questi studi e la spinta che ha portato la scuola francese a metà del secolo, fino ad arrivare alla

completezza, tutt'oggi imbattuta, della teoria di Todorov. Egli ha il merito indiscusso di aver portato negli studi sul fantastico la sistematicità e la generalizzazione, che hanno reso la sua opera un punto di riferimento imprescindibile. Non solo, Todorov è riuscito a costruire l'impalcatura sulla quale classificare il fantastico come vero e proprio genere, cosa che, d'accordo o meno con questa presa di posizione, è senz'altro stata la miccia che ha acceso la discussione teorica sull'argomento, specialmente nel nostro paese. Pertanto, sento di poter, non a torto, scindere questo primo capitolo in un prima e un dopo Todorov. In questa seconda sezione, ho cercato di stringere l'obiettivo sullo sviluppo della teoria sull'argomento in Italia. Partendo dai contributi di Bonifazi e Lugnani, ho tentato di ripercorrere i passaggi della controproposta al fantastico come genere, fino ad arrivare a Ceserani e al concetto di "modo", abbracciandone il riferimento ai nomi dei principali teorici stranieri, nonché lo slancio con cui, in conclusione, pone le basi per uno studio del fantastico dell'epoca postmoderna.

Sempre di natura introduttiva è il secondo capitolo, che si impegna a presentare la personalità letteraria protagonista di questa tesi, Tommaso Landolfi. Con lo scopo di impedire derive teoriche prive di appoggio testuale, ho preso, a titolo di cartina tornasole, un autore che per ragioni di ovvia collocazione cronologica, per la sua posizione appartata rispetto alla letteratura canonica del periodo e per una sensibilità metaletteraria e autoriflessiva senza eguali, si presta in modo brillante alla presente ricerca. A questo scopo, il capitolo che si promette di introdurre l'autore, si costruisce in tre sezioni, o sottocapitoli, fondamentali. Il primo vuole offrire una breve e, a tratti, sbrigativa biografia dell'autore, nel tentativo di dare un'idea dei contatti intellettuali, delle influenze parallele alla sua attività di scrittore, e, non da ultimo, una puntuale cronologia delle opere più significative. Segue, dunque, un breve excursus sulla fortuna critica dell'autore e sul principale e ben consolidato approccio critico alla sua opera, cui mi concedo una parentesi di commento personale, nel tentativo di dar fondamento ad eventuali prese di posizione successive. Per concludere, una contestualizzazione dell'autore nel campo d'indagine del fantastico si accompagna ad una giustificazione, il più possibile complessa ed articolata, della scelta di Tommaso Landolfi nell'ottica di una ricostruzione della crisi del fantastico, nonché dei modi e delle forme nei quali questo evolve, o involge, nel Novecento.

“Tommaso Landolfi e il fantastico nel Novecento: Un manifesto della crisi”, questo è il titolo che sta in testa a quest’elaborato. Farò ora brevemente luce su qualche minuzia di un titolo già piuttosto trasparente. In primo luogo, mi è sembrata efficace la scelta della preposizione articolata *nel*, in luogo della forse più immediata *del*, poiché, altrimenti, la formula “fantastico del Novecento”, avrebbe rischiato di essere letta al pari di una classificazione vera e propria, di un genere, né più né meno come lo spesso nominato “fantastico ottocentesco”, il che, come si vedrà, contrasta ampiamente con l’approccio teorico che tendo a sposare. Similmente, nella seconda parte, l’articolo indeterminativo *un* vale a dipingere il quadro di uno soltanto degli esiti possibili del fantastico nello scorso secolo, quello di Landolfi appunto, che, nell’umiltà della presente, non intende avere accezione assoluta. Restiamo dove siamo, *“Un manifesto della crisi”*: perché venga apprezzato a pieno il riverbero di tale titolo, sarebbe bene che si prestasse attenzione, più che alle pagine di testo, all’indice che precede questa mia introduzione. A fronte di un titolo oggettivo e referenziale, si è viceversa adottata nei paragrafi una titolazione che sottende la metafora della crisi d’impresa come figura di una crisi di un modo o di un genere letterario. Evitando di approfondire troppo l’aspetto giuridico, cosa che rischierebbe di mettermi in imbarazzo, cercherò di dare sufficienti motivazioni a sostegno di questa scelta insolita. In sintesi, mi è sembrato efficace trattare la crisi del fantastico in Tommaso Landolfi come una comune crisi d’impresa; non solo per l’elasticità di ragionamento che comporta un simile parallelismo interdisciplinare, ma perché, oltre al piano superficiale del comune stato di crisi, mi è sembrato di trovare ulteriori punti di contatto utili. I tre capitoli sopracitati sono appunto i capitoli in cui mi addentro in modo sistematico nei testi; in particolare tre punti, in ordine cronologico, della traiettoria descritta dalla maturazione letteraria dell’autore. Questi, si riflettono, secondo il parallelismo appena dichiarato, nei tre momenti fondamentali del fallimento di un’impresa: lo stato d’insolvenza, la dichiarazione di fallimento e la liquidazione dei beni societari.

Lungo il capitolo III, che prende il nome dalla prima di queste tre fasi, l’autore va incontro ad un vivo confronto con gli illustri predecessori del genere, gli autori del fantastico ottocentesco. Attraverso una panoramica della produzione landolfiana del periodo, e poi, più approfonditamente, nello specifico dell’analisi del testo scelto a rappresentanza di un dato momento nella concezione letteraria di Landolfi, ho tentato di

ricostruire le variabili di tale confronto, le forme di recupero dei modelli e le contraddizioni che ne sorgono. «Lo stato di insolvenza si manifesta con inadempimenti od altri fatti esteriori, i quali dimostrino che il debitore non è più in grado di soddisfare regolarmente le proprie obbligazioni», così recita l'Art. 5 della Legge Fallimentare. Ecco allora che quello che Contini ha definito un "ottocentista eccentrico in ritardo", non è più in grado di reggere il peso di tale tradizione, della quale lui stesso, in qualche modo, fa parte.

Il capitolo che segue porta questa condizione di inadempienza alle estreme conseguenze, l'autore è messo di fronte all'insostenibilità della situazione in cui si trova, e costretto a constatare l'anacronismo cui è vincolato il fantastico tradizionale. Egli, pertanto, deve rassegnarsi ad abbandonare il fantastico: «Non vi è più meta alle nostre pigre passeggiate, se non la realtà». È la dichiarazione di fallimento. Tradito dal genere che aveva visto il suo esordio letterario, Landolfi si rifugia nell'unica meta possibile, la realtà. Tuttavia, i fantasmi non sembrano abbandonare la coscienza dell'autore, la realtà si rivela sorprendentemente opaca e sfuggente, e tra le sue maglie si intravedono, già a quest'altezza, ombre sinistre.

Infine, il quinto ed ultimo capitolo rivela l'inconsistenza di questa labile visione del reale. Il fantastico, abbandonato lo stato solido di genere, si insinua nelle maglie della realtà, causandone il cortocircuito. Questa, sconvolta dalle derive cui porta l'esplosione del linguaggio, non può che crollare su sé stessa. In termini metaforici, la risoluzione dei rapporti patrimoniali, la liquidazione: la crisi, ovvero, si estende di conseguenza alla letteratura intera. Presa consapevolezza del fallimento del fantastico così come della realtà, non rimane altra strada fuorché il silenzio.

Per concludere, la terminologia giuridico-finanziaria è stata risemantizzata per tentare di dare a questo studio una struttura rigorosa: con l'altisonanza e la puntigliosità propria del diritto, questa nomenclatura si propone infatti di suscitare nel lettore l'impressione, per quanto riguarda il decadimento del fantastico in Landolfi (e dell'intera letteratura), di una sequenzialità e di una coerenza ineluttabile, comparabile a quella tipica di una procedura legale.

CAPITOLO I

Strumenti critici:

per un inquadramento della teoria sul fantastico

Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia «opera»; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, «autore di racconti fantastici». Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario, e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici... Che cosa invece ho voluto essere e sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa.¹

Cos'è il fantastico? Difficile dare una risposta univoca. Ciò nondimeno esso pare anelare insaziabilmente ad una definizione. Questo slancio all'autodeterminazione coinvolge autori e critici, che, più che in ogni altro ambito della letteratura, non ci dormono la notte. Innumerevoli si sono susseguiti tentativi di definizione, tutti a loro modo insoddisfacenti; il fantastico è da considerarsi, nella letteratura, una presenza interstiziale, di confine, e come tale sfugge ad ogni circoscrizione, se non per via negativa o indiretta. Esso non è realismo, né meraviglioso, ma sta, in un certo qual modo, in entrambi. Sembra quasi di poter giustificare l'assioma borgesiano secondo cui «tutta la letteratura è fantastica»²; in effetti, tra M.me Verdurin e un vampiro tornato dall'oltretomba, nota Amigoni³, non c'è alcuna differenza sostanziale, entrambi sono parimenti inesistenti, pura parola. Blas Metamoro⁴, interprete di Borges, rincara la dose, sostenendo che lo stesso binomio “letteratura fantastica” è, di fatto, un pleonasma, nulla più che dire “letteratura letteraria”. Naturalmente, questo assunto è insostenibile, in quanto presupporrebbe l'autorità del suo contrario, ovvero, che nessun testo sia fantastico. Mi sia concesso tuttavia di soffermarmi per un momento su questo pleonasma. Non mi sembra del tutto fuori luogo affermare che una delle caratteristiche fondamentali del fantastico sia proprio quella di essere una letteratura sulla letteratura,

¹ Landolfi T., *Rien va* (1963), in Idem, *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 269.

² Borges J.L.; Ocampo S.; Bioy Casares A., *Antologia della letteratura fantastica*, Torino, Einaudi, 2007, p. 29.

³ Amigoni F., *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in «Strumenti critici», 12, n.1 (1997), p.1.

⁴ Santoro L., *Il fantastico? Pur sempre una questione di realtà*, in «Belphegor», 11, n.1 (2013).

in esso le caratteristiche della narrazione e della finzione, rispetto a tutti gli altri generi, sono portate all'estremo. Il gusto nello scoprire gli artifici narrativi, la narrazione in prima persona, l'interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio, il coinvolgimento del lettore, l'ellissi, sono alcuni degli aspetti individuati in proposito da Ceserani⁵; la stessa indefinibilità del fantastico si riflette nella narrazione, i fantasmi che ci si parano davanti sono, di fatto, manifestazioni di uno scacco gnoseologico. È forse proprio questa natura metaletteraria a spingere gli autori fantastici a farsi traduttori, antologisti, critici e teorici di sé stessi. Così il fantastico è già un tentativo di definizione, un'indagine, di sé, della letteratura e del reale, e il perturbante, lo straniamento, il carnevalesco sono i meccanismi d'azione che, relativizzando la realtà e interconnettendo tra loro mondo reale e mondo fittizio, danno vita alla spinta conoscitiva connaturata a questa modalità dell'immaginario.

Dove collocare in questo quadro, già sufficientemente eterogeneo, un autore come Tommaso Landolfi? Autore che a cavallo della metà del Novecento, quando, a sentire Todorov, il fantastico è già morto e sepolto, ha all'attivo sette opere tra romanzi e raccolte di racconti, tutte agilmente riconducibili al fantastico; e che, per sua stessa penna, rifiuta il fantastico come pedanteria anacronistica?

Nel presente capitolo, seppur in uno spazio limitato, si intende fornire un quadro il più accurato possibile, dei teorici che hanno lavorato sul fantastico fino alla fine del secolo scorso, e delle loro proposte nei passaggi più significativi. La speranza è di fornire al lettore gli strumenti adeguati a comprendere le ricerche attuali su cui ci appoggeremo nel corso di quest'analisi, e ad interrogarsi sulla posizione che il nostro autore assume in questo affollamento di proposte definitorie.

1.1 Dai primi studi sul fantastico alla formalizzazione di Todorov

I primi tentativi di definizione del fantastico si ritrovano già dal secolo XIX. In apertura del suo saggio sul fantastico, Tzvetan Todorov ne fa una breve panoramica, che sfrutta sapientemente per la sua argomentazione. Il primo tentativo degno di nota viene rintracciato nel filosofo russo Vladimir Soloviov (citato da Tomachevski⁶), che teorizza

⁵ Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

⁶ Tomachevski B., *Thématique*, in «Théorie de la littérature» (1965), citato in Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti Editore, 1995.

la necessità, nel fantastico, in presenza di fenomeni inspiegabili secondo la ragione, di conservare la possibilità esterna al testo di una spiegazione semplice; la quale, però, è priva di ogni probabilità interna. Un'alternativa simile arriva poi dalla Germania, dove Olga Reimann⁷, in un saggio su E.T.A. Hoffmann, pur conservando la centralità del momento di esitazione tra spiegazione razionale e avvento del soprannaturale, lo sposta dalle spalle del lettore (possibilità esterna), a quelle del personaggio (possibilità interna). Si noti come questa circoscrizione dia già per assunti i concetti opposti di naturale e soprannaturale.

La critica e la teoria sul fantastico, tuttavia, si sviluppano con sistematicità solo a partire dalla seconda metà del Novecento, con particolare fervore in Francia. Del 1951 è *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* di Pierre-Georges Castex⁸, nel quale l'autore attua una separazione netta tra racconto convenzionale e racconto fantastico sulla base dell'irruzione del mistero in quest'ultimo. Secondo Louis Vax⁹, ne *L'Art e la Littérature fantastique* (1960), «Il racconto fantastico è solito presentarci uomini come noi che abitano nel mondo reale dove noi siamo, posti all'improvviso in presenza dell'inesplicabile». Vax, inoltre, distingue un fantastico classico, costruito sull'azione drammatica, che si concentra nella descrizione del male in sé, e un fantastico interiore, il quale invece si compiace maggiormente nella creazione di angoscia e terrore. Prima di arrivare alla formalizzazione di Todorov, è poi imprescindibile il passaggio attraverso Roger Caillois¹⁰, che pubblica, nel 1965, *Au coeur du fantastique*. Per la prima volta compare il concetto di “rottura”, il fantastico, ovvero, si costituirebbe come una crepa nella norma, nell'ordine riconosciuto, nell'ammissibile di cui sono garanti l'esperienza e la ragione. L'autore demolisce definitivamente la concezione del fantastico come universo immaginario, dal quale il quotidiano è completamente esautorato spezzando ogni legame con il mondo reale. Ammettendo questa ipotesi infatti, il fantastico si costituirebbe come norma piuttosto che come eccezione, svuotandosi di ogni potenzialità perturbante, di ogni predisposizione ad inquietare che invece ne sono l'essenza. In questo senso, secondo Caillois, il fantastico nasce come

⁷ Reimann O., *Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann* (1926), citato in Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, cit.

⁸ Castex P.G., *Le conte fantastique en France* (1951), citato in Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, cit.

⁹ Vax L., *L'Art et la Littérature fantastique* (1960), citato in Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, cit.

¹⁰ Caillois R., *Au coeur du fantastique* (1965), citato in Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, cit.

contraddizione, come rottura appunto, delle leggi naturali che il lettore/protagonista riconosce come proprie.

Solo con il già citato saggio di Tzvetan Todorov¹¹, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), però, il fantastico giunge ad una formalizzazione concreta e stabile, con la quale, ancora oggi, chiunque abbia pretese critiche nei confronti di questo aspetto della letteratura non può fare a meno di confrontarsi. Secondo questo studio, «il fantastico è fondato essenzialmente su un'esitazione del lettore»¹², il quale tende ad identificarsi con il personaggio protagonista. Spesso infatti l'esitazione compare contemporaneamente esterna al testo, nel lettore, e interna, nel personaggio, ciò nonostante, l'autore fa notare l'esistenza di casi in cui soltanto la prima condizione è soddisfatta; in breve, l'esitazione del lettore è condizione necessaria e sufficiente perché si possa parlare di fantastico. Questo statuto sussisterebbe soltanto nello spazio di esitazione, prima che questa si risolva in critica o credito al soprannaturale, che ci sposterebbero rispettivamente nello strano o nel meraviglioso. Il fantastico, seppur estremamente circoscritto dal punto di vista storico, sarebbe secondo l'autore, sulla scorta della teoria dei generi formulata da Northrop Frye¹³ in *Anatomia della critica*, da considerarsi un genere letterario a tutti gli effetti, come, del resto, strano e meraviglioso. Dopo aver fornito questo tentativo di definizione della struttura del genere, e dopo un'approfondita analisi tematica, bipartita in “temi dell'io” e “temi del tu”, Todorov si impegna nella ricerca della funzione dello stesso. Egli separa, in conseguenza del tentativo di definizione appena trattato, soprannaturale e fantastico. Concentrandosi in un primo momento sulle funzioni che assolve lo statuto soprannaturale, la proposta si risolve in un modello bipartito in funzione letteraria e funzione sociale. Seguiamo il suo ragionamento, partendo da quest'ultima. Presupposta l'esistenza di due forme di censura, quella istituzionalizzata e quella personale, indotta dall'atteggiamento della comunità nei confronti di certi temi tabù, «il fantastico è un mezzo per combattere entrambe le censure»¹⁴, ovvero, il velo che rende rappresentabili temi altrimenti inaccettabili al pubblico. Il soprannaturale ha la funzione di sottrarre certi temi al vaglio della legge, dunque di trasgredirla. A tal proposito, l'avvento della psicoanalisi fa da

¹¹ Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti Editore, 1995 (ed. orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970).

¹² *Ivi*, p.161.

¹³ Frye N., *Anatomia della critica*, trad. it. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Milano, Einaudi, 2000 (*Anatomy of criticism*, Princeton University Press, 1957).

¹⁴ Todorov T., *Ivi*, p.163.

spartiacque; arrogando su di sé questa funzione, la sottrae al fantastico, contribuendo alla sua estinzione. «La psicoanalisi» scrive Todorov, «ha sostituito (e di conseguenza ha reso inutile) la letteratura fantastica»¹⁵. Per quanto riguarda l'aspetto letterario invece, l'autore del saggio distingue tre ulteriori funzioni del soprannaturale interne all'opera. La prima di queste, quella pragmatica, consiste di fatto nella capacità di questo statuto di spaventare, di tenere in sospenso il lettore rendendo l'opera accattivante. L'enfasi riservata alla posizione del lettore, può definirsi, secondo chi scrive, analoga a quell'«impressione specifica»¹⁶ nella quale H.P. Lovecraft rintracciava la reale essenza del genere fantastico. Todorov passa poi alla seconda funzione, quella semantica, secondo la quale il soprannaturale si costituirebbe come una manifestazione di sé stesso, un'autodesignazione interna all'opera letteraria. Quindi, la funzione sintattica, sulla quale l'autore si dilunga maggiormente in quanto ritenuta più strettamente legata alla totalità dell'opera letteraria. La relazione tra soprannaturale e narrazione sarebbe in questo caso esplicitata nella caratterizzazione, necessaria di ogni testo nel quale intervenga lo statuto soprannaturale, come racconto. L'avvenimento soprannaturale interviene innanzi tutto a modificare l'equilibrio preesistente; infatti, nonostante non tutti i racconti comportino necessariamente il soprannaturale, tra questo e la forma racconto esiste un'affinità, nella misura in cui l'intervento di quest'ultimo porta ad una velocizzazione del rovesciamento dell'equilibrio interno alla narrazione. In questi termini, dunque, il teorico bulgaro trova un punto d'incontro tra la funzione sociale e quella letteraria, in entrambi i casi il soprannaturale si propone come una rottura dell'ordine delle cose, una trasgressione, della norma sociale, sul piano reale/esterno, o dell'andamento narrativo, sul versante finzionale interno al racconto. Questo potere sovversivo, nota Michail Bachtin¹⁷ in *Problemi dell'opera di Dostoevsky*, permette l'accostamento del fantastico al genere della menippea, fondato concettualmente sull'irruzione del carnevalesco, ovvero una condizione di temporaneo annullamento dell'ordine costituito, che si manifesta nel rovesciamento dei ruoli sociali e nella rottura dei tabù sessuali, linguistici e religiosi. Secondo questo ragionamento, Bachtin rintraccia una linea di continuità che lega menippea e fantastico, concretizzata nel carnevale come momento fondante per lo sviluppo del fantastico.

¹⁵ *Ivi*, p.164.

¹⁶ *Ivi*, p.37.

¹⁷ Bachtin M., *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, a cura di Margherita de Michiel e Augusto Ponzio, Bari, Edizioni dal Sud, 1997.

All'inizio di questa sezione abbiamo avuto modo di notare come, fin dai primi studi sul fantastico, questo necessitasse per essere definito dell'accondiscendenza alla distinzione tra naturale e soprannaturale, tra reale e irreali, tra coscienza e inconscio e così via. Il saggio di Todorov si chiude proprio con la constatazione di questo paradosso intrinseco al genere. In linea generale, la letteratura si scontra con la presenza della dicotomia; mentre quest'ultima è retta dalla logica lineare del linguaggio, la letteratura, pur essendo fatta di parole, possiede l'intrinseca vocazione ad andare oltre, a sposare una logica simmetrizzante, per servirsi di una fortunata formula di Ignacio Matte Blanco. In questo senso, dice Todorov, «all'interno del linguaggio, essa (la letteratura n.d.r.) è ciò che distrugge la metafisica inerente ad ogni linguaggio»¹⁸; la letteratura fiorisce laddove il linguaggio agonizza, ne ha bisogno, ma per rifiutarlo, per riconoscerne l'obsolescenza. La funzione della letteratura fantastica, dunque, è mettere in discussione la sussistenza dell'opposizione reale-irreale, ma, per farlo, è indispensabile riconoscerne i termini.

1.2 La teoria sul fantastico dopo Todorov

Il dibattito sulla letteratura fantastica in Italia, nasce solo a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, con la pubblicazione del saggio di Todorov, o meglio, in risposta ad esso. Pioneristico è, in questo senso, il saggio di Neuro Bonifazi¹⁹, che, pur rimanendo ancora sostanzialmente fedele al modello todoroviano, lascia intuire delle crepe nel discorso dell'*Introduction*, mettendo in discussione la concezione del fantastico (e quindi di strano e meraviglioso) come genere letterario, e attribuendovi piuttosto le dimensioni di un "supergenere": «Lontani dal considerare il fantastico un genere precario ed evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali [narrativa, dramma] e si estende a più di un'arte [letteratura, pittura, cinema]»²⁰.

¹⁸ Todorov T., *Ivi*, p.171.

¹⁹ Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.

²⁰ *Ivi* pp.56-57, citato in Carnevale D., *Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco*, in «Comparatismi», n.5 (2020).

Lo studioso Lucio Lugnani²¹, nel 1983, propone un'ulteriore incrinazione della limitante categoria di genere attribuita al fantastico. Riprendendo il concetto di "rottura" di Caillois, lo applica non tanto alla realtà, costruita sulla partizione tra naturale e soprannaturale, quanto al paradigma di realtà, elemento culturale e convenzionale, che necessariamente è sottoposto a mutazioni nel tempo. Solo una narrazione nella quale è ben inserito il paradigma di realtà consente l'irruzione dell'irrazionale e del soprannaturale. Lugnani esclude la possibilità di una reale incertezza, o esitazione, nel lettore reale, così come riconosce un paradigma di realtà, egli riconosce il soprannaturale, in quanto parte integrante del proprio immaginario; ciò nonostante, ritiene che la narrazione induca nel lettore un blocco conoscitivo, indipendentemente dallo scioglimento finale dell'esitazione da l'una o dall'altra parte. La scelta è tra una soluzione razionale altamente improbabile nell'economia del racconto, e tra una soluzione irrazionale ma decisamente più giustificata dal testo. L'incertezza non è tra credito o critica al soprannaturale, ad essere messa in crisi nel lettore è la capacità gnoseologica di interpretazione del mondo. Al netto di una riflessione ricca di spunti teorici, Lugnani cade però nella riduttiva divisione in categorie sul modello di Todorov, che tende a definire il fantastico soltanto in negativo. A strano, fantastico e meraviglioso, egli aggiunge realistico e surrealistico. Quest'ultimo, rispetto al meraviglioso, non vuole proporsi come superiore e separato, ma piuttosto come negativo sotterraneo, rimosso dal paradigma di realtà. A scontrarsi con la critica è di nuovo lo sbilanciamento tra le categorie, di peso storico-letterario nettamente diverso, e la troppo facile riduzione ad un'opposizione tra realismo e un insieme eterogeneo di fantastico e meraviglioso²².

A segnare in modo incisivo lo sviluppo della teoria sul fantastico in Italia, è Remo Ceserani²³, con il saggio *Il fantastico* (1996). Ceserani si impegna, anzitutto, in una lucida e sistematica esibizione delle debolezze del modello di Todorov, anche riprendendo quelle già segnalate da Lugnani. Egli ne rimprovera la consapevole trascuratezza nel segnalare le sue fonti, nonché la riduzione di discorsi diversi (psicologico, filosofico, letterario) al solo piano letterario, e teme la riduzione del fantastico a mera linea di separazione, virtuale, priva di un proprio spazio testuale;

²¹ Lugnani L., *Per una delimitazione del "genere"*, in «La narrazione fantastica», Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

²² toro

²³ Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

recupera l'accusa di squilibrio tra le categorie e punta il dito contro l'eccessiva semplicità del sistema triadico, pur riconoscendone, nella sua generalità, la capacità di resistenza agli attacchi della critica e l'effettiva efficacia nel costituirsi come utile strumento di discussione e analisi. Il grande merito di Ceserani è, in prima istanza, quello di aver valorizzato, primo in Italia, il modo letterario, apprezzandone la capacità ermeneutica nello studio del fantastico, quindi, sostituendo la classificazione di quest'ultimo come genere. Con "modo", si vuol definire, sulla scorta di teorici americani come Frye²⁴ e Jameson²⁵, una ricorrenza di dispositivi narrativi, formali e logici, in grado di qualificare opere appartenenti a generi, periodi storici, codici linguistici e ambiti espressivi diversi. Questo passaggio, è imprescindibile qualora si guardi ad una possibilità di sopravvivenza del fantastico fuori dal secolo XIX; su questa linea prosegue Ceserani, proponendo le ricerche di due studiose che convergono nello svincolare il fantastico dal legame obbligato con il soprannaturale, ultimo sigillo che costringe il fantastico ad un periodo storico preciso e limitato. La prima è l'anglosassone Rosemary Jackson²⁶, che al fantastico rivolge una proposta che coniuga l'approccio psicanalitico e quello sociologico. Da un lato infatti, il fantastico conserva la forma di linguaggio inconscio, ma, dall'altro, esso si pone come una forma di sovversiva opposizione sociale, ed è trasparente l'influenza di Bachtin, laddove questo si trasforma, in termini menippeici, in contrapposizione all'ideologia dominante del periodo storico. Il fantastico, dunque, non è più necessariamente opposizione tra razionale e irrazionale, né in qualche misura legato al soprannaturale come alternativa al naturale. Esso non crea mondi alternativi, rifiuta ogni "c'era una volta", è inesorabilmente altro, una logica dell'assenza, della mancanza come bisogno; «a differenza dei mondi secondari del meraviglioso, che costituiscono delle realtà alternative, i mondi in ombra del fantastico non costituiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile, pieno, arrotondato, tridimensionale disegnando in esso delle assenze, delle ombre senza oggetti. Lungi dal soddisfare i desideri, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo su un'assenza, una mancanza, il non visto, il non visibile»²⁷. In questi termini, il filtro

²⁴ Frye N., *Anatomia della critica*, trad. it. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Milano, Einaudi, 2000 (*Anatomy of criticism*, Princeton University Press, 1957).

²⁵ Jameson F., *Magical narratives, romance as genre*, in «New Literary History», 7, n.1, 1975.

²⁶ Jackson R., *Fantasy. The Literature of Subversion* (1988), citato in Ceserani R., *Il fantastico*, cit.

²⁷ Ivi p.65.

fantastico è modo, una forma di lettura gnoseologica sovrapponibile a qualsivoglia ordine costituito. Seppur con premesse diverse, la studiosa francese Irène Bessière²⁸, giunge ad una conclusione analoga, passando per la teoria delle “forme semplici” di André Jolles²⁹. Secondo Bessière, il fantastico «presuppone una concezione essenzialmente relativa delle convinzioni e delle ideologie del momento»³⁰, poiché ne rappresenta la messa in forma. «Essa (la narrazione fantastica n.d.r.) installa l'irrazionale nella misura stessa in cui sottopone l'ordine e il disordine, che l'uomo intuisce nella natura e nella sovrannatura, allo scrutinio di una razionalità formale»³¹, si costruisce, pertanto, nella quotidianità per mostrarla attraverso una lente deformante che ne metta in luce le contraddizioni. Partendo da questa teoria, la Bessière rilegge il fantastico nei termini di “controforma”, proposti da Jolles. Il fantastico sarebbe dunque una controforma, il rovescio, l'inversione, l'immagine simmetrica di una realtà insoddisfacente, ma altrettanto insoddisfacente è l'alternativa proposta: l'essenza del fantastico non sta nell'esitazione tra questi due ordini, ma nella loro contraddizione. Questa controforma, per concludere, non può essere vincolata ad un dato periodo storico, né, di conseguenza, considerata un rovesciamento del razionalismo dei lumi o sostituita nella sua funzione dalla psicoanalisi; il fantastico è manifestazione della polivalenza dei segni intellettuali e culturali, perciò, necessita di trascendere le epoche e i valori che ciascuna di queste porta con sé. «Una volta che lo si consideri una “controforma” o più precisamente un “modo”», scrive Ceserani in chiusura del secondo capitolo del suo saggio, «il fantastico risulta essere una presenza molto forte e persistente nella letteratura della modernità»³².

A tal proposito, il saggista propone due esempi emblematici della persistenza del modo fantastico nello scorso secolo, Tabucchi e Cortázar. Per lo studio su quest'ultimo, chiama in causa uno studioso del fantastico ibero-americano del Novecento, Jaime Alazraki, che, nel tentativo di rispondere ad una necessità manifestata dallo stesso Cortázar in una conferenza a L'Avana nel 1962, «Quasi tutti i racconti che ho scritto

²⁸ Bessière I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974), citato in Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

²⁹ Jolles A., *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer (1930), citato in Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

³⁰ Bessière I., *Ivi.*, p.66.

³¹ *Ibidem.*

³² Ceserani R., *Il fantastico*, cit., p.68.

appartengono al genere chiamato fantastico per mancanza di miglior nome»³³ (traduzione mia), conia il termine “neofantastico”. Vediamone ora brevemente le caratteristiche. Punto primo: laddove il fantastico tradizionale presuppone il mondo reale-empirico per meglio inserirvisi e scardinarne i presupposti, il neofantastico invece si avvale di questo primo ordine delle cose come una maschera, quasi una funzione puramente retorica, un travestimento funzionale a svelare ciò che intende nascondere, ovvero un secondo ordine, eletto ad oggetto d’indagine fondamentale del nuovo modo fantastico. La realtà, solida e compatta nel primo caso, nella quale improvvisamente appare una crepa, è ridotta ora ad un colabrodo, una superficie coperta di fori, nei cui interstizi si intravede la realtà altra, «Fra le due realtà è come se vi fosse un diaframma permeabile che consente una certa comunicazione»³⁴. Punto secondo: la “funzione pragmatica” rintracciata da Todorov, ovvero quel meccanismo della narrazione che si impegna a suscitare un’impressione specifica di paura, inquietudine o suspense nel lettore, viene meno. Il neofantastico, come già accennato, si propone di offrire al lettore una dimensione non tanto empatica con la narrazione ed i suoi personaggi, ma piuttosto conoscitiva, di messa in discussione, avvicinandosi, in certi casi in modo esplicito (lo si vedrà ampiamente nel caso di Landolfi), alla saggistica e alla critica, anche autoriferita. A questo scopo, il critico sudamericano fa riferimento, con le dovute precisazioni, alle “metafore epistemologiche” di cui parla Umberto Eco in *Opera Aperta*³⁵, che assolvono la funzione di rappresentare la realtà icasticamente, in termini altrimenti non esprimibili nel linguaggio comune. Terzo ed ultimo punto: mentre, nel fantastico, il soprannaturale tende ad inserirsi progressivamente come una crepa, appunto, nelle salde maglie del tessuto della realtà, e ad insinuarvisi progressivamente, seguendo il ritmo dato dal meccanismo della suspense; nel neofantastico, l’elemento soprannaturale è introdotto senza alcuna marcatura, è dato per assunto, senza suscitare alcuno stupore. Per servirsi di Francesco Orlando, si direbbe essere imposto. Come ebbe a dire Albert Camus a proposito di Kafka, «non ci si meraviglierà mai abbastanza per questa mancanza di meraviglia»³⁶.

³³ Alazraki J., *Qué es lo neofantástico?*, in «Mester», 19, n.2 (1990).

³⁴ Vitelli M., *Julio Cortazar e il ‘neofantastico’*, in «Mosaico», n.3 (2016), p.41.

³⁵ Alazraki J., *La narrativa fantastica*, in «Storia della civiltà ispanoamericana», a cura di D. Puccini – S. Yurkievich, 2 (2000).

³⁶ Camus A., *La speranza e l’assurdo nell’opera di Franz Kafka*, in A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani (1972), p.155.

A quest'altezza cronologica, gli studi sul fantastico sembrerebbero aver posto le basi per coloro che nel secolo XXI continueranno la ricerca su questo modo di fare letteratura. Alcuni di loro torneranno ad esserci utili nei prossimi capitoli, in particolare studiosi italiani quali Amigoni e Lazzarin, che, nei loro studi sul fantastico, incroceranno spesso la personalità letteraria di Landolfi.

CAPITOLO II

Tommaso Landolfi: la vita, le opere, la critica

*Stavolta almeno, io dico io per dire io e non per dire altra cosa; insomma parlo proprio di me misero.*³⁷

Fornite le premesse teorico-metodologiche sul fantastico nel precedente capitolo, possiamo introdurre finalmente l'autore protagonista del presente lavoro, inserendolo in modo appropriato, attraverso le coordinate appena fornite, nel nostro campo d'indagine.

2.1 Parentesi biografica

Tommaso Landolfi nasce nel 1908 a Pico Farnese (allora in provincia di Caserta, oggi di Frosinone), da un'antica famiglia nobile di origini longobarde.

Il suo percorso scolastico, ostacolato dai continui spostamenti della famiglia, si affianca allo studio, da autodidatta, delle principali lingue europee, e, inoltre, dell'arabo, del giapponese e del sanscrito.

Con l'intenzione di studiare lingua e letteratura russa, si iscrive alla facoltà di Lettere di Roma, che abbandonerà l'anno successivo per trasferirsi a Firenze. Qui, l'assenza di quell'insegnamento lo costringe a proseguire lo studio da autodidatta, con l'aiuto dello storico Nikolaj Petrovič Ottokar e dell'amico Renato Poggioli.

L'ambiente fiorentino regala al futuro autore un solido legame personale e professionale con Oreste Macrì, Carlo Bo e Leone Traverso.

Nel 1929 esce il suo primo racconto, *Maria Giuseppa*, per la rivista fiorentina "Vigilie letterarie", e, nello stesso periodo, inizia la sua longeva attitudine al gioco d'azzardo.

Si laurea nel 1932 con una tesi sulla poetessa russa, allora vivente, Anna Achmatova.

³⁷ Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p.961.

Stabilitosi a Roma, collabora con riviste e periodici, pubblicando la sua tesi su “L’Europa orientale” e scrivendo recensioni e saggi su autori russi per il trimestrale “Occidente” e il settimanale “Italia letteraria”. Quest’ultimo vede anche il suo esordio letterario, *Dialogo dei massimi sistemi*, nel ’35, poi in volume per Parenti nel 1937.

Tornato a Firenze, frequenta il caffè delle Giubbe rosse, attorno al quale gravitano numerosi intellettuali di spicco; tra gli altri, Gadda, Montale e Contini.

Di nuovo a Roma, nel 1938, inizia a scrivere per diverse testate giornalistiche, continuando in parallelo le sue collaborazioni in varie riviste letterarie.

Nel maggio ’39 pubblica *Il Mar delle Blatte*, per Edizioni della Cometa di Roma, e in luglio, con la pubblicazione del romanzo breve *La pietra lunare*, ha inizio il suo trentennale sodalizio con Vallecchi, che lo accompagna fino all’inizio degli anni Settanta; caratterizzato per lo più dalla mancanza di tirature elevate e da scarso impegno promozionale.

Ai primi anni Quaranta risale il suo esordio come traduttore dal russo, con la pubblicazione de *I racconti di Pietroburgo* di Gogol, seguita da un’antologia di *Narratori Russi* per la collana “Pantheon”, diretta da Elio Vittorini per Bompiani.

Nel 1942, pubblica la raccolta *La spada*, preceduta da una ristampa de “*Il Mar delle Blatte*” e altre storie.

Nella seconda metà degli anni Quaranta, tra occasionali soggiorni a Sanremo, Venezia e Parigi, escono *Le due zittelle* (“Il mondo”, 1945; poi Bompiani, 1946), e *Racconto d’autunno* (Vallecchi, 1947). In quest’ultimo, le vicissitudini storiche della Resistenza fanno da sfondo ad una storia di fantasmi di stampo ottocentesco, specchio del suo atteggiamento nei confronti della storia contemporanea. Questa estromissione, si direbbe forzata, dato il contesto storico-letterario, delle vicende politiche del periodo dalla sua letteratura, contribuirà al suo isolamento, causandogli l’ostilità della corrente neorealista.

Nel 1950, la stagione dei romanzi brevi si conclude con *Cancroregina* (in “Botteghe oscure”, 1949; poi Vallecchi, 1950). Mentre, del 1953 è quello che viene da alcuni considerato il primo dei “diari”, *LA BIÈRE DU PECHEUR*; seguito a breve distanza dalla raccolta *Ombre* (Vallecchi, 1954).

Nel 1955 sposa la giovanissima Marisa Fortini e, il 19 maggio 1958, nasce la figlia Maria, detta Idolina.

Gli anni Sessanta sono caratterizzati da importanti e numerosi impegni in veste di traduttore per Einaudi, soprattutto volti a sanare le ristrettezze economiche della famiglia, alla quale si unisce il secondogenito Landolfo. Sono, tuttavia, anni di svolta per la carriera dell'autore; costellati da numerosi riconoscimenti letterari, vedono la pubblicazione di *In società* (Vallecchi, 1962), *Rien va* (Vallecchi, 1963), *Racconti impossibili* (Vallecchi, 1966) e *Des mois* (Vallecchi, 1966).

Con la raccolta di poesie *Viola di morte*, nel '72, si chiude la collaborazione con Vallecchi.

Col suo nuovo editore, Rizzoli, pubblica nel 1974 i racconti di *Le labrene*, e, nel 1975, *A caso*, con cui vince il Premio Strega.

L'8 luglio 1979 muore a Ronciglione, nel viterbese, per enfisema polmonare.³⁸

Il successo dell'autore, degno di nota quanto circoscritto in vita, lo porta, in seguito alla sua morte, agli onori della critica. Numerosi convegni in suo nome si susseguono già negli anni Ottanta, ai quali si accompagnano la stesura di un'antologia dei testi dell'autore, per mano di Calvino³⁹, e un'edizione critica delle opere, a cura della figlia Idolina, per l'editore Rizzoli⁴⁰.

Negli anni Novanta, la consacrazione ha marchio Adelphi, il più riconoscibile agli occhi del pubblico; che si impegna ad una riedizione, tutt'ora in corso, dei testi e delle traduzioni dell'autore.

2.2 Atteggiamenti critici

Per una tradizione critica ormai consolidata, si usa suddividere l'opera di Landolfi in due fasi, quella che va da *Maria Giuseppa* (1929) agli anni Cinquanta, la cesura oscilla tra *Cancroregina* (1950), *LA BIÈRE DU PECHEUR* (1953) e *Ombre* (1954), e la fase successiva che giunge fino al termine della carriera dell'autore, caratterizzata dall'abbandono del fantastico tradizionale in favore di tendenze diaristiche e trattatistiche. È superfluo affermare che la partizione stagna in fasi mal resiste alle scosse cui è sottoposta di continuo una coscienza letteraria, men che meno quella di un autore come Landolfi, i cui motivi cardine ritornano ossessivamente lungo

³⁸ De Lucia S., *Tommaso Landolfi*, in "tradurre", n.14 (2018).

³⁹ Calvino I., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, Milano, Rizzoli, 1982.

⁴⁰ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, a cura di Idolina Landolfi, *Prefazione* di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991; Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992.

la sua intera esperienza di scrittore. Non posso, infatti, fare a meno di condividere l'opinione di coloro che, prima di me, hanno apprezzato nell'opera di Landolfi una sostanziale costanza e fedeltà a sé stesso. Tra questi Piccioni, Cecchini, secondo il quale «Landolfi è uno degli scrittori più fedeli a sé stesso di tutto il Novecento italiano»⁴¹, o, più recentemente, Castaldi⁴². Tuttavia, è apprezzabile agli occhi di qualunque lettore accorto, un'evoluzione, o meglio un'involuzione, sia dal punto di vista delle forme, sia nella concezione dell'autore riguardo l'effettiva praticabilità del modo fantastico, che, data la sua forte indole metaletteraria, si riflette evidentemente nelle opere stesse. Sarà pertanto mia responsabilità, nel corso di questo studio, preservare intatto questo andamento bidirezionale, spesso e volentieri contraddittorio.

È indiscutibile l'involuzione della pagina landolfiana, ma essa appare dopotutto univoca e graduale, a tal punto che la scissione, su cui Lazzarin ha costruito alcune delle sue pagine più brillanti su Landolfi, rischia di distogliere lo sguardo da un mutamento talmente unidirezionale da apparire quasi premeditato. Non voglio certo sostenere che Landolfi sia rimasto sempre sostanzialmente uguale a sé stesso, anzi, credo piuttosto che la sua maturazione sia rappresentabile dopotutto come un decadimento esponenziale, se non costante, tutto sommato progressivo. Certo costruito su una media dei singoli punti, ma nel quale è ugualmente distinguibile una tendenza, cui un così netto cambio di rotta non renderebbe giustizia. Mi pare che alla base della scelta di numerosi studiosi prima di me, stiano ragioni certo ben giustificabili e ben giustificate, ma che poi mal si prestano ad un modello bipartito. Qualora si facesse affidamento sull'orientamento di Landolfi verso forme nuove, infatti, come il diario o il saggio, questo apparirebbe presto estremamente parziale; egli, infatti, continua a scrivere racconti anche durante la seconda fase, talvolta, con esiti tra i più felici della sua carriera. Le raccolte di racconti, inoltre, sia nel primo che nel secondo Landolfi, si presentano come miscellanee. Sicuramente anche per ragioni editoriali, ma certo non solo, nella medesima raccolta, oltre al fantastico "pseudotradizionale", si aggiungono racconti ibridi, polizieschi, metafantastici, e perfino saggi brevi e pagine autobiografiche; tutto ciò già a partire dalle prime raccolte. Altrettanto inaffidabili, poi, sono le considerazioni e i toni che queste pagine diaristiche o trattatistiche assumono.

⁴¹ Cecchini L., *Parlare per le notti*, Aarhus, Aarhus University, 1999.

⁴² Castaldi S., *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, in "Forum Italicum", 44, n. 2 (2010).

Troppo spesso queste nuove forme sono usate da Landolfi come specchietto per le allodole; la sua indole ironico-provocatoria, presenza quasi costante nei diari, lo rende un critico di sé stesso estremamente inattendibile. La situazione poi si complica se considerato che la forma diario permette all'autore di nascondersi dietro un'ulteriore maschera, oltre a quella già presente nei racconti (nei quali spesso predilige l'uso della prima persona), nel tentativo di far cadere il lettore nella trappola dell'indistinzione tra l'io che parla nel testo e l'io biografico che scrive. Svelando accortamente questo tranello, Alberto Pezzotta, richiama un passo di *Rose*:

D'altra parte io o «io», verosimilmente io e «io», abbiamo cominciato la presente storiella con un'involontaria ricerca d'effetto.⁴³

Beninteso, non è questo il punto focale del mio lavoro, non intendo perciò contestare le teorie condivise dall'Olimpo della critica landolfiana senza aver lo spazio per dimostrare esaustivamente la mia proposta. Pertanto, con l'umiltà che mi compete in qualità di autore di una tesi triennale, intendo giustificare questa presa di posizione nell'ottica di facilitare al lettore la comprensione del mio ragionamento, alla luce del mio pensiero a riguardo. Rimando, dunque, possibili approfondimenti sulla questione ad altra eventuale sede. Intendo, tuttavia, servirmi della partizione canonica nella speranza di riuscire a giustificare più esaustivamente l'ipotesi d'inadeguatezza, o, più precisamente, d'inefficacia. A tal proposito, mi è sembrato opportuno, nella scelta dei testi "campione" che intendo in seguito analizzare, aprire la mia ricerca ad uno spettro cronologico il più ampio possibile, così da coinvolgere entrambe le fasi e, possibilmente, il momento di crisi che le separerebbe, tentando in questo modo di dar conto delle costanti e delle variabili, al fine di ricostruire la traiettoria di questa parabola letteraria.

Tornando invece a focalizzarci sul nostro motivo d'indagine, e sull'incombenza della prossima scelta dei testi da trattare, vi è che questa, laddove non già abbastanza complicata dall'eterogeneità di questa letteratura di cui sopra, è resa ulteriormente difficile dalla questione sopra la definizione del fantastico da cui siamo partiti. Lungi

⁴³ Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, cit. (1992), citato in Pezzotta A., *TOMMASO LANDOLFI*, in "Belfagor", 48, n.5 (1993), p. 545.

dal rispettare le restrizioni di Todorov riguardo la categorizzazione del fantastico come genere, con regole e grammatiche precise, in Landolfi il fantastico esplose, non solo per la violazione della scadenza, ma, ancor di più, perché qui esso si ibrida con innumerevoli generi altri, come il poliziesco o il fantascientifico. Non solo, le caratteristiche che nell'Ottocento identificavano un racconto come fantastico ora sono gonfiate fino a rasentare il ridicolo, finendo per demolire ogni meccanismo classico del perturbante. Il soprannaturale non è più un indicatore affidabile dell'avvento del fantastico, specialmente in quanto viene meno qualsivoglia possibile paradigma di realtà; lo sono allora, piuttosto, il grottesco, la deriva del linguaggio e la sovrabbondanza, volutamente stomachevole, di artifici narrativi.

Alla luce di ciò, il modello todoroviano, almeno per quanto riguarda lo studio del nostro autore, è chiaro essere ormai obsoleto. Il fantastico non lascia più alcuno spazio ad un suo ridimensionamento alla categoria di genere. Nell'universo di Landolfi, esso agisce come una funzione logica, un filtro deformante, un caleidoscopio che, nel suo slancio gnoseologico, fallisce miseramente.

Dopo questa breve premessa, apparirà ormai chiaro che, qualora si avesse a che fare con Landolfi, è necessaria una certa cautela nel fornire le opere di qualsivoglia etichetta. Cautela che, peraltro, è mancata allo stesso Calvino al momento della stesura della sua antologia⁴⁴, la cui partizione, di natura tematica e sincronica, appare piuttosto superficiale, particolarmente nella misura in cui riporta l'immagine di un Landolfi che veste alternativamente i panni di autore fantastico, autobiografico, trattatista ecc.; componenti che semmai coesistono, sia dal punto di vista sincronico, che da quello diacronico, lungo tutta la carriera dell'autore.

2.3 Landolfi nelle regioni del fantastico

Ma perché, dunque, Tommaso Landolfi? Certo un autore che rifiuta esplicitamente e sprezzantemente l'etichetta di "autore di racconti fantastici" non si presta facilmente ad una ricerca sul fantastico; si presta però bene, seppur forse malvolentieri, a rappresentarne la crisi. È infatti da qui che la scelta del mio campo d'indagine ha avuto origine. Il fantastico, come genere letterario alto, ha avuto la sua

⁴⁴ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, a cura di Italo Calvino, Milano, Adelphi, 2001.

epoca d'oro nell'Ottocento, con tanto di fioritura e declino, e, anche allora, di rado e con esiti non particolarmente degni di nota, è sceso di qua delle Alpi. La sua codificazione teorica, come abbiamo avuto modo di notare, ha però dovuto aspettare gli anni Settanta dello scorso secolo e l'avvento dello studio di Todorov, che, oltre tentare una definizione e a delinearne temi e forme, ha avuto la cura di giustificarne la prematura scomparsa, facendola coincidere, per l'appunto, con la diffusione della psicoanalisi all'inizio del Novecento. A questo punto si potrebbe dirsi soddisfatti, non foss'altro che per un vuoto cronologico tra l'ultima data sulla lapide del fantastico e la pubblicazione dell'*Introduction*⁴⁵; un lasso di tempo che, pertanto, ha visto una serie di autori e di opere trovarsi privati di ogni nomenclatura, fosse anche quella inadeguata e antiquata di "fantastico", tanto antipatica a Cortázar e Landolfi. "Metafantastico"⁴⁶, "Neofantastico"⁴⁷, "fantastico postmoderno"⁴⁸: la critica si è sprecata nel tentativo di coniare nuova nomenclatura che soddisfacesse i capricci di questi scrittori, senza mai però trovare un punto d'incontro universalmente condiviso. In questo limbo cronologico, si inserisce curiosamente a puntino la parabola letteraria di Landolfi; che cresce di interesse se considerato che questa fa il suo corso proprio in Italia, e, per buona parte, dopo la Seconda Guerra Mondiale, periodo in cui la letteratura nel Paese è impegnata, con una coesione mai vista prima, in tutt'altre campagne. Quella di Landolfi sembra una presa di posizione ingiustificabile, un atto rivoluzionario, e si sa, per quanto isolato, le rivoluzioni non le si fa da soli. Il guaio è, però, che Landolfi è un rivoluzionario che calpesta la propria bandiera, le sue armi, ovvero la letteratura, la lingua, il fantastico, sono senza munizioni; ciò che ne rimane sono l'ironia, la beffa, la parodia. E, d'altronde, se ora io, e fior fior di critici con me, sono qui a scriverne, c'è da temere che la rivoluzione sia riuscita. Non mi sembra del tutto inopportuno, alla luce di ciò, organizzare il mio saggio partendo dall'ipotesi che il fenomeno letterario di Tommaso Landolfi, con la sua verve metaletteraria e autoriflessiva, possa ricalcare felicemente l'esito, o almeno uno degli esiti, cui va incontro, nel Novecento, la letteratura fantastica.

⁴⁵ Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, cit.

⁴⁶ Lazzarin S., *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 37, n.2 (2008), p. 54.

⁴⁷ Alazraki J., *Qué es lo neofantástico?*, in «Mester», 19, n.2 (1990).

⁴⁸ Zangrilli F., *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2017.

CAPITOLO III

Stato d'insolvenza.

Un “ottocentista in ritardo” alle prese con i creditori

Allora io avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà.⁴⁹

3.1 “Inadempimenti od altri fatti esteriori”

Volendo accettare la periodizzazione tradizionale; discrimine del primo periodo landolfiano, nel quale persiste il riutilizzo degli stilemi classici del fantastico e l'aperto dialogo con i colleghi ottocenteschi, è la triade dei romanzi brevi: *La pietra lunare* (1939), *Racconto d'autunno* (1947) e *Cancroregina* (1950). I tre romanzi ruotano attorno a temi centrali per il fantastico dell'epoca d'oro, rispettivamente la licantropia (non è nuovo il caso di animali mannari all'infuori del lupo), la *ghost story*, costruita sullo stereotipo della *haunted house*, e il viaggio verso mondi ignoti, sulla scorta di Jules Verne. Questo repertorio di temi, come nota Lazzarin⁵⁰ chiamando in causa Jacques Finné, è sommamente soggetto ad *usure thématique*, ovvero ad un repentino esaurimento del suo potenziale perturbante. È questo il primo punto a cui deve far fronte chi scrive fantastico nel Novecento. I temi della tradizione sono ormai esausti, i lettori sanno vita, morte e miracoli di fantasmi, vampiri, licantropi e mostri simili, il che indebolisce sul nascere il meccanismo della suspense.

In questa stagione, Landolfi si mantiene ancora legato alla linearità della narrazione, la suspense e la predisposizione del fantastico a “raccontare” non possono ancora essere del tutto invalidate dal dilagare di giochi linguistici o divagazioni metaletterarie. La narrazione monofocale in prima persona, già sperimentata dall'autore

⁴⁹ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, a cura di Idolina Landolfi, *Prefazione* di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991, pp.744-745.

⁵⁰ Lazzarin S., *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'*, in “Italianistica: Rivista di letteratura italiana”, 37, n.2 (2008), p.53.

sin dal primo racconto *Maria Giuseppa*, e facente capo a modelli precisi, in particolare il già spesso menzionato Gogol e il Dostoevskij di *Memorie dal sottosuolo*, viene mantenuta a garanzia dell'incertezza; prova che Landolfi non solo era ben consapevole dei meccanismi che reggono il racconto fantastico anni prima che Todorov li schematizzasse, ma anche che intendeva continuare a servirsene. A confermare questa ipotesi, Lazzarin⁵¹ richiama un episodio della genetica editoriale di *Cancroregina*, ovvero la presenza di una terza sezione di testo, che svelava l'entità allucinatoria di tutta la vicenda narrata. Landolfi, consapevole che questa sezione avrebbe di fatto inficiato l'incertezza che regge l'essenza fantastica dell'opera, in occasione della riedizione del romanzo nel volume dei *Racconti* Vallecchi del 1961, si sarebbe adoperato alla soppressione di quest'ultima sezione di testo.

Evidente è, inoltre, la fitta rete di rimandi intertestuali agli autori del fantastico ottocentesco, ai quali, talvolta anche direttamente, si rifà l'autore. Restando in *Cancroregina*, così viene raccontato, analetticamente, l'inizio della storia:

Una notte (ma quanto tempo fa, in quale remoto passato è ciò avvenuto?) mentre, come nel Corvo, ero, weak and weary, immerso nella lettura di un antico libro, o, secondo verità, tenevo questo stupidamente davanti a me senza leggermi punto, una notte picchiarono al mio portone.⁵²

Non sarebbe difficile, anche senza il diretto riferimento ad E.A. Poe, rintracciare una tradizione cui Landolfi si richiama; già sono stati spesi i nomi di Hoffman e Maupassant, oltre a Poe naturalmente. È forse, tuttavia, proprio quel riferimento così diretto al grande maestro del genere che dovrebbe indurre un sospetto nel lettore; leggendo gran parte delle opere di Landolfi, non si può fare a meno, se si frequentano i classici ottocenteschi, di percepire una continua ed indistinta eco, senza referenti precisi, ma che sembra continuamente fare il verso ad una tradizione conosciuta. *Racconto d'autunno* è emblematico in questo senso, il topos della casa infestata straborda dalle pagine, le descrizioni sono ricche di dettagli, troppo ricche, al punto da prevaricare sulla fabula stessa, e questi dettagli servono solamente a darci l'impressione di conoscerli già; tutto è esattamente come ce lo aspetteremmo.

⁵¹ Lazzarin S., "Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, in "Studi Novecenteschi", 29, n.63/64 (2002), p.211.

⁵² Landolfi T., *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 1993, p.13.

Ad incrinare ulteriormente la rigida perfezione di questi racconti, sono delle sezioni, ancora piuttosto confinate, in cui la riflessione metaletteraria o la componente grottesco-linguistica sembrano prendere il sopravvento. È questo il caso dell'appendice a *La pietra lunare*, ovvero *Dal giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera*⁵³. Nell'appendice, costruita attraverso un pastiche di frammenti tratti dallo Zibaldone, Landolfi, nei panni di Leopardi e con tono quasi trattatistico, discute sulla contrapposizione natura-arte, e dichiara l'impossibilità, all'altezza del suo tempo, di essere grandi «nelle arti e nella poesia»⁵⁴, poiché condannati all'impero della ragione e dell'artificio. «Il discorso sulla poesia si fa discorso sul fantastico»⁵⁵, nota Lazzarin, e per noi che abbiamo l'opportunità di leggere Landolfi col senno di poi, queste parole suonano come una dichiarazione programmatica della sua intera carriera. È ormai tempo allora, che, al fantastico tradizionale, subentri un nuovo modo, un modo i cui meccanismi appaiano direttamente a testo, lavorato, raffinato, autoriflessivo e autoironico, dunque, autodistruttivo.

Sul versante linguistico invece, al tramonto di quella prima fase di cui si è parlato, compare il primo fantasma del nuovo bestiario landolfiano, il *porrovio*. Siamo nella seconda sezione di *Cancroregina*, dove l'andamento narrativo si interrompe lasciando la parola al diario del protagonista, che si fa portavoce del suo stesso delirio. In questo spazio, l'essere che Landolfi chiama “porrovio” (per l'onomastica rimando allo studio di Amigoni⁵⁶), e che compare ad ossessionare il malcapitato protagonista, non è nient'altro che un mostro linguistico, «il porrovio non è una bestia, è una parola»⁵⁷. Seppur privo di referente reale, questo conglomerato linguistico assume un potenziale perturbante superiore a quello di ogni licantropo, fantasma o vampiro incontrato fin'ora. Clandestino a bordo della navicella, il porrovio possiede un'«insopportabile intensità psichica»⁵⁸, e sembra uscito dal subconscio dell'io scrivente. La sua manifestazione corrode ogni legame con il reale, o, meglio, corrode la linea, ormai solo linguistica, che separa la finzione letteraria dal mondo di noi lettori. Anticipando Roger Caillois, Landolfi osserverà:

⁵³ Landolfi T., *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995, pp.149-152.

⁵⁴ *Ivi*, p.151.

⁵⁵ Lazzarin S., “*Dissipatio Ph.G.*” Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, cit., p.215.

⁵⁶ Amigoni F., *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in “Strumenti critici”, n.1 (1997).

⁵⁷ Landolfi T., *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 1993, p.91.

⁵⁸ Amigoni F., *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p.82.

sembra [...] che una deviazione parziale debba risultare, dal punto di vista rappresentativo, più mostruosa d'una totale, in quanto si tien più prossima a una realtà corrente e verosimile senza attuare quel rovesciamento e quella proiezione in dimensioni del tutto fittizie e arbitrarie che inevitabilmente e unicamente impegnerebbe facoltà secondarie del lettore, spingendolo a una valutazione meramente intellettuale e convincendolo per questa via che si tratta di mero gioco (questo è il limite di tutte le opere che partono da un dato inaccettabile dalla comune, per le quali infatti i migliori autori ricorrono, in un supremo tentativo di salvataggio, a una giustificazione naturale)[...].⁵⁹

Altri mostri-parola si aggiungeranno al bestiario landolfiano, e, con curioso tempismo, le menti di altri autori produrranno simili creature. L'impressione è, ancora una volta, che le aspettative di Todorov siano state disattese, e che Freud non abbia mai avuto la presunzione di esaurire le potenzialità del subconscio, il quale, infatti, continua a produrre mostri.

Sull'altro versante rispetto ai tre romanzi brevi, o racconti lunghi, sta la vocazione principale del Landolfi scrittore, costante lungo tutta la sua parabola letteraria, quella di autore di racconti brevi. La questione ci rimanda, in veste di studiosi del fantastico, ad una tradizione letteraria estremamente ampia. Forma che, nella letteratura del Bel Paese, ha alle spalle una tradizione lunga e florida, quanto, se limitata ai territori del fantastico, marginale. Eppure, il fantastico vanta con la *short story* una prospera e fedelissima storia d'amore. Campioni del genere sono proprio i vicini d'oltralpe, da Nodier, passando per Merimée e Maupassant, fino a, per quanto riguarda il Nostro, Barbey d'Aurevilly e Villiers de l'Isle-Adam, «ultimi rampolli della genealogia letteraria cui Landolfi appartiene»⁶⁰, ai quali fa lucidamente riferimento Calvino nella *Postfazione* alla sua antologia landolfiana.

Le tre raccolte *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), *Il mar delle blatte e altre storie* (1939) e *La spada* (1942), condividono con i racconti lunghi visti poco fa la tendenza ad un continuo rapporto intertestuale. Ciò, tuttavia, non giustifica l'atteggiamento sbrigativo e superficiale con cui Lazzarin afferma che «l'etichetta di 'classiche' che conveniva a opere come *La pietra lunare* e *Cancroregina* potrebbe senz'altro essere usata anche qui»⁶¹. Ammesso, non senza cautele, che la capra mannara Gurù possa essere in qualche modo definita “classica”; se si volge lo sguardo ai racconti

⁵⁹ Landolfi T., *Rien va* (1963), in Idem, *Opere*, ii, 1960-1971, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 285.

⁶⁰ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, cit., pp.551-552.

⁶¹ Lazzarin S., “Dissipatio Ph.G.” Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, cit., p.216.

brevi, appare evidente non solo la vocazione di Landolfi come autore “dal fiato corto”, ma anche la maggior varietà di spunti che gli sono offerti dalla forma racconto, i quali metterebbero alle strette non solo l’etichetta di “classiche”, ma qualsiasi tentativo di classificazione.

Il discorso sulla lingua si fa pervasivo, specialmente nella prima raccolta, e si insinua fino ai racconti apparentemente più facilmente riconducibili al ‘classico’ tema della follia, nei quali provoca un cortocircuito del linguaggio referenziale. È il caso di diversi racconti, specialmente quelli di *Dialogo dei massimi sistemi*. Il titolo della raccolta, già di per sé eloquente, è agilmente decifrabile dopo la lettura del racconto omonimo. *Dialogo dei massimi sistemi* narra la storia di Y, giovane sprovveduto, al quale viene insegnata una lingua inesistente, spacciandola per persiano. La stesura di poesie in finto persiano da parte del protagonista, pone il problema, in assenza di ogni possibile grammatica della lingua, del rapporto tra lingua e comunicazione da un lato, e arte e significato, dall’altro. Questioni innalzate, dal titolo di reminiscenza galileiana, ad un piano macrocosmico.

La brillantezza del titolo della raccolta si riflette in prima istanza sui personaggi che costellano i racconti che la compongono, le pagine della prima silloge landolfiana sono piene di “poliglotti menomati”. È il caso, ad esempio, di *La morte del re di Francia*, il cui protagonista, un certo Tale, che, nelle fantasie che accompagnano l’espletamento dei suoi bisogni corporei, sogna di essere, non solo un capitano di lungo corso, ma anche un esperto glottologo, capace di rivolgersi al suo esotico equipaggio nelle loro lingue madri. Purtroppo però, l’esercizio della sua immaginazione si accompagna ad una progressiva depotenziazione fonica, tale che «la sua mimica e la sua voce parevano essere retrocesse sotto l’involucro della pelle»⁶². Simile la questione per Federico di *Mani*, il quale, durante le sue cene solitarie, è solito deliziarsi con una chiacchierata in francese, «così alla buona»⁶³, con un interlocutore immaginario. Curiosamente poi, nel pieno della seconda stagione landolfiana, compare un personaggio, forse ancora più eloquente (mi si perdoni il gioco di parole) sul piano metalinguistico, *La muta*⁶⁴. Sorge il sospetto allora, che “il discorso sulla lingua si faccia discorso sulla letteratura”, e la deficienza comunicativa dei personaggi

⁶² Landolfi T., *Opere I* (1937-59), cit., p.19, in Stasi B., *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, in «Chroniques italiennes», n. 81-82 (2008), p.4.

⁶³ Ivi, p.99.

⁶⁴ Landolfi T., *Tre racconti*, Milano, Adelphi, 1998.

landolfiani è lo specchio di una deficienza del fantastico, se non della parola letteraria nel suo complesso, anticipando gli esiti della ricerca dell'autore.

L'infiltrarsi del linguaggio negli interstizi di questi racconti, e il suo cortocircuito, sembrano poi essere i preamboli obbligati per il manifestarsi della follia. Così il mentecatto protagonista di *Maria Giuseppa*, nel mezzo dei suoi giochi, ammette:

io gridavo per esempio, e non mi vergogno a raccontarlo: «Zara di dritta, forza a te» [...] «quattrai di sinistra, tira adesso la bella coppietta».⁶⁵

o, in *Settimana di sole*, durante la partita a carte con i fantasmi degli avi,

«doppio liscio o la meglio; alonzanfà»⁶⁶.

Queste frequenti disfasie linguistiche, insieme al dente di cera *giassa* de *Il Mar delle blatte e altre storie*, che già a quest'altezza iniziano di corrodere il velo di Maya, sembrano anticipare i *porrovi* e le *labrene* che verranno di lì a poco a infestare la mente dell'autore.

Ad inficiare ulteriormente l'etichetta di 'classiche', queste raccolte presentano racconti cui è già stata riconosciuta una valenza allegorica, piuttosto che prettamente fantastica. È il caso, per esempio, de *Il Racconto del lupo mannaro*, raccolto ne *Il Mar delle blatte*. Qui, a prendere la parola sono proprio due lupi mannari, i quali, non riuscendo più a tollerare la luna, causa delle loro violente trasformazioni, che quando brilla in cielo «i morti escono dalle tombe»⁶⁷ e «tutto c'è da temere»⁶⁸, escogitano un piano per renderla inerte. Quando finalmente uno dei due protagonisti riesce ad acchiapparla, la luna, «un grosso oggetto rotondo simile a una vescica di strutto»⁶⁹, viene costretta, per tornare al suo posto, a passare per il camino, annerendosi di fuliggine e perdendo, insieme al suo splendore, l'inquietante potere metamorfico. Già questo dev'essere bastato perché al piccolo Tzvetan, che al momento della

⁶⁵ Landolfi T., *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p.20.

⁶⁶ *Ivi*, p.152

⁶⁷ Landolfi T., *Il Mar delle Blatte, e altre storie*, Milano, Adelphi, 1997, p.97.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p.98.

pubblicazione aveva soltanto un paio di mesi, corresse un brivido lungo la schiena. Il piano funziona per un certo tempo, fino a quando, grazie al suo moto, la luna si scrolla di dosso la fuliggine di cui era coperta e, a poco a poco, riacquista il suo splendore. Se il piano avesse avuto successo, ciò avrebbe significato la fine di un tema cardine della tradizione del fantastico ottocentesco, la licanropia, e ad attentarne la sopravvivenza sono proprio i figli di quella stessa tradizione. Così Landolfi, lascia trasparire sulla pagina il tentativo di servirsi di una tradizione, il fantastico, proprio per liberarsi di quella stessa tradizione dalla quale si sente oppresso, ma disperato avvisa: «contro la luna non c'è niente da fare»⁷⁰.

Sulla stessa linea allegorica e metaletteraria si pone il racconto *La spada*, che vedremo a breve, dalla raccolta omonima. Come spesso accade in Landolfi, la chiave di lettura dell'intera raccolta è contenuta nel testo che dà il titolo alla silloge, e che si rivela, in questo caso, un'interessante finestra, seppur a tratti opaca, nello scriptorio dell'autore.

Occorre tener presente, per concludere, che in questa panoramica sono stati tenuti in considerazione soltanto i testi che, in modi diversi, si richiamano più evidentemente al fantastico tradizionalmente inteso. Tuttavia, questa stagione enumera al contempo racconti scritti sul modello di saggi brevi o trattati scientifici, testi che raccolgono accenti più autobiografici e toni quasi diaristici, racconti di stampo allegorico con accenti ironico-parodici e racconti più o meno apertamente metaletterari e metalinguistici. Tutte tendenze ancora piuttosto velate e circoscritte, che però vedremo svilupparsi nel corso della carriera dell'autore, spesso ibridandosi, diventando motivi cardine della sua poetica; e che, unite ad una certa porosità intrinseca al concetto di letterario di "fase", mi sembra vadano a costituire, invece, una sostanziale continuità.

3.2 *La spada*, ovvero l'allegoria

Renato di Pescogianturco-Longino è l'ultimo discendente di un'illustre e facoltosa famiglia di origini crociate. Il padre era «fantastico capriccioso estremamente sensibile, e soprattutto pigro oltremisura: un malinconico scialacquatore»⁷¹. Ora, nel

⁷⁰ *Ivi*, p.101.

⁷¹ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, cit., p.19.

giro di due sole generazioni, la nobile e longeva stirpe sembra irrimediabilmente destinata a corrompersi ed estinguersi con lui. Qualora si volesse insistere sull'identificazione personaggio-autore, per penuria di mezzi, egli s'era ridotto a vivere nel maniero avito. Ambientazione ossessiva dei racconti landolfiani, la grande casa in rovina, contribuisce a creare il motivo della decadenza familiare rivendicata fieramente dall'erede che ostenta l'aristocratico lignaggio e la snobistica noncuranza. Cornice "desueta", nel senso orlandiano del termine, e cronotopo d'elezione. Il riferimento autobiografico però, raccomanda sensibilmente Cortellessa, sia consentito solo in misura allegorica o "mitobiografica". «Non sfugga, infatti», ammonisce il critico, «che nei manoscritti – nella descrizione di Idolina Landolfi – il racconto porta, accanto al titolo poi definitivo *La spada*, l'ipotesi alternativa (o sottotitolo poi cassato) di *Allegoria*»⁷². Suggerimento piuttosto esplicito sulla chiave di lettura del testo.

Altrettanto desueto, è l'altro tema cardine del racconto, il retaggio degli avi, «vario e preclaro ciarpame sparso per le soffitte del maniero»⁷³, in mezzo al quale, il protagonista, rovistando, trova finalmente l'oggetto magico che funge da motore della vicenda. È Orlando a farci presente che, se lo spazio della letteratura moderna è così fittamente invaso da "immagini di corporeità non funzionale", è perché, sul piano dell'"ordinamento reale", la razionalità occidentale ha innestato, sul freudiano "principio di realtà", quello di "prestazione".⁷⁴ A maggior ragione, dunque, si presta a questo gioco una letteratura come quella di Landolfi, il quale, con il principio di realtà, ha un rapporto quantomeno labile.

La spada inguainata spicca per prestigio di nobili decorazioni, così come, sintomo della grandezza del tesoro, il suo ritrovamento era stato preceduto nel protagonista da presentimenti angosciosi e pervasivi stati di eccitazione. Tesoro insomma, degno della più illustre tradizione arturiana, fedele, si vedrà poi, all'archetipo medievale secondo il quale la spada è, in un certo qual modo, misura dell'uomo che la sguaina.

Esitante, all'improvviso Renato estrae la lama, che si mostra in tutta la sua innaturale magnificenza; essa pare emettere bagliore proprio, talmente sottile da

⁷² Cortellessa A., *L'arme infeconda*, in "Chroniques italiennes", n.81-82 (2008), p.4.

⁷³ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, cit., p.20.

⁷⁴ Cortellessa A., *L'arme infeconda*, cit., p.3.

mostrare dietro la sua trasparenza le lingue di fuoco del camino, eppure rigida e flessibile «quanto ogni lama di buon acciaio»⁷⁵.

Forbita, intatta dai tempi antichi, si sarebbe detta di foglia d'oro, se poi una qualche cupezza, raggiante, per così dire, dall'interno (ché non ne ombrava neppure un poco la splendente trasparenza) non avesse imparentata la misteriosa materia di che era fatta al topazio stesso o forse a inusitate pietre d'oriente.⁷⁶

Ammaliato dalla sua bellezza, Renato accosta la lama al pollice per saggiarne il taglio, ma prima ancora che egli possa esercitarvi pressione, l'arma si porta via uno spicchio di unghia e dito, «come senza tagliare, certo senza suscitare dolore»⁷⁷. Presa quasi da furore, balenando contro le fiamme, la spada svela allora le parole, anzi i versi, incisi sul cuore della lama:

«Io Cavaliere Gastaldo di Pescogianturco-Longino Temprai questa spada Più tagliente di quella d'Orlando Or tu non avrai più nemico».⁷⁸

È lecito allora, acconsente Cortellessa⁷⁹, il sospetto che il potere della spada, nell'ottica allegorica del testo, sia in fondo il potere della parola letteraria. Il riferimento ad una tradizione così precisa, poi, quella ariostesca, non è certo privo di interesse. Qualora vi fosse spazio per azzardare un'ipotesi infatti, non appare casuale la diretta citazione di un testo cardine del soprannaturale letterario, centrale anche nell'analisi di Francesco Orlando⁸⁰; in particolare ad un soprannaturale che deve la sua importanza proprio all'ironia con cui schernisce la stessa tradizione a cui fa riferimento. Con l'Orlando furioso, la tradizione dei poemi cavallereschi è stata vittima di un'ironia parodica che è stata ipotizzata e apprezzata solo secoli dopo la sua pubblicazione. Nell'ottica di un autore come Landolfi, che spesso e volentieri semina tra le pagine briciole con le quali invita critici e lettori a tentare di carpirne il segreto, la

⁷⁵ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, cit., p.21.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ivi, p.22.

⁷⁹ Cortellessa A., *L'arme infeconda*, cit., p.6.

⁸⁰ Orlando F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

considerazione sul riferimento ariostesco mi pare possa offrire un contributo interessante allo studio di Lazzarin⁸¹ sul testo del quale il presente capitolo porta il nome. L'autore dunque ci nega (e negandolo ce lo offre) il paragone più immediato, la spada in questione è ancor più potente della Durlindana.

Preso dall'eccitazione, il nostro protagonista vibra la portentosa lama contro ogni oggetto gli compaia dinanzi, e, non a caso, le sue vittime sono proprio i suoi antenati, i busti e le armature che fanno parte di quel "represso antifunzionale" da cui proviene la spada stessa. Questa però, nota Cortellessa⁸², è portatrice di quella "funzionalità secondaria" che la restituirà a nuova vita (seppur con esiti ambigui); dunque, rincara Lazzarin, «frutto della tradizione, l'arma misteriosa serve per fare letteralmente a pezzi la tradizione»⁸³. Il gesto di Renato di Pescogianturco-Longino è emblematico dell'atteggiamento del suo alter-ego Tommaso Landolfi da Pico. Per nulla fuori luogo, allora, la conclusione di Lazzarin⁸⁴; è forse proprio l'utilizzo della tradizione contro sé stessa, che, più di ogni altra tendenza, caratterizza le prime prove del Landolfi scrittore; prime prove, peraltro, che denotano un esordio già sorprendentemente maturo. Il messaggio che sembra mandarci l'autore a quest'altezza, per quanto riguarda il nostro campo d'indagine, è che gli stilemi del fantastico classico sono utili, in varie forme e modi, per fare a pezzi e rinnovare il fantastico stesso.

Lungi dallo svilirsi, la valenza allegorica del racconto assume ulteriore spessore. Renato, quella notte, dorme affianco all'arma, tremante di giubilo al pensiero di aver trovato la via del riscatto nella lama che «ogni cosa può penetrare»⁸⁵; come la parola quale mezzo di appropriazione della realtà, la spada, trasparente sottinteso sessuale, «sonda acuminatissima della scrittura»⁸⁶, promette che menerà a grandi imprese. È, tuttavia, una notte insonne per il protagonista, angosciato dalla presenza di quella viva spada.

Quella notte Renato dormì con la lama nuda accosto⁸⁷

⁸¹ Lazzarin S., "Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, cit.

⁸² Cortellessa A., *L'arme infeconda*, cit., pp.4-5.

⁸³ Lazzarin S., "Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, cit., p.219.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, cit., p.23.

⁸⁶ Cortellessa A., *L'arme infeconda*, cit., p.12.

⁸⁷ Landolfi T., *Ibidem*.

Su questo passo, la critica ha potuto dare prova massima della sua competenza; Stefano Guidi⁸⁸, in modo particolare, ha avuto la pazienza di ricostruire il substrato simbolico-antropologico alle spalle della suddetta immagine, che precede l'ingresso in scena della fanciulla. Il critico propone la presa in esame di riti, come quelli di Sigurdh e Brunhilde raccontati nei canti dell'Edda, nei quali, gli sposi, allo scopo di eludere gli spiriti malefici, dovevano dormire separati da una spada. Guidi propone la lettura del passo come la testimonianza, carica di presagi negativi, di un rito privato. L'arma/parola assume il ruolo di inibitore che impedisce il contatto con la realtà, annullando ogni possibilità di appropriazione sul reale che essa stessa prometteva. Seguendo queste suggestioni, con l'ingresso in scena della fanciulla, si inaugurerà il binomio donna/vita, che più volte verrà riutilizzato, anche in modo più esplicito, dall'autore.

Ma andiamo per ordine. Le grandi imprese promesse tardano a rivelarsi al possessore della spada.

Ma passarono giorni su giorni senza che Renato potesse trovare un degno uso per la sua spada portentosa. E come, direte, possibile mai che di un'arme simile non ci sia nulla da fare? Pure, talvolta è così. Inoltre si sa bene che più egregia è un'arme, a più grand'uso ha da servire: quella non era una spada comune, e a comune impresa non avrebbe saputo essere impiegata. In tal modo, aspettando d'ora in ora la maggiore impresa, e le minori sdegnando, anche di queste alla fine si perde l'occasione e ci si ritrova da ultimo [...] con un pugno di mosche.⁸⁹

Traditrice, l'arma gli si rivolge contro:

essa medesima di Renato era divenuta in alcuna maniera nemica (e ben più lo fu nel seguito!).⁹⁰

Con spreco di cattivi presagi, compare finalmente la terza *dramatis persona*, la fanciulla bianca. L'aura che emana è quella della donna angelo, straripante di incontaminata purezza, leggera ed evanescente come fosse un'apparizione. Ella dichiara a Renato il suo amore incondizionato, e implora perché lui la accolga, perché la

⁸⁸ Guidi S., *Gli infortuni della retorica landolfi e il linguaggio «en abime»*, in «Studi Novecenteschi», 14, n.33 (1987), pp. 99-126.

⁸⁹ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, scelte da I. Calvino, cit., p.23.

⁹⁰ Ivi, p.24.

possieda. Senza troppi complimenti, invece, egli la respinge, e, quasi senza accorgersene, impugna l'arma. Gelosa compagna di letto che ormai pare dotata di volontà propria, la spada si erge tra lui e la fanciulla.

Ancora una volta, l'arma si frappone tra colui che la impugna e il mondo che promette. Così, la parola, la parola letteraria, e contemporaneamente, la lingua in generale, suprema promessa di appropriazione della realtà, di possesso, fallisce miseramente nel suo intento. La spada, insomma, si pone sullo stesso piano del fantomatico persiano del *Dialogo* e di tutti gli altri idiomi presenti nella medesima raccolta, che, con paradossale sfacciataggine, non solo falliscono nel loro intento, ma arrivano persino a ottenere l'effetto opposto, ovvero l'isolamento del parlante in un mondo di solo significante. Sempre in riferimento al *Dialogo*, interviene Beatrice Stasi, secondo la quale questi idiomi «diventano il gergo privato del solipsismo del personaggio stesso, il segnale della sua impercorribile distanza dal mondo che lo circonda»⁹¹.

Parallelamente al binomio spada-parola, si inaugura, con questo passo, l'equazione tematica donna-realtà. A sostegno di quest'ipotesi, Guidi rintraccia una serie di frammenti inconfutabilmente eloquenti tra le opere future di Landolfi. A scanso di equivoci, riporto qui uno di questi, tratto da *Des mois*:

Un uomo che spoglia una donna (o in definitiva la vita). V'è chi non trova mai quanto cerca (e rinuncia da ultimo a spogliar donne), chi non lo trova sempre e chi lo trova talora; ed è da supporre che queste tre posizioni possibili siano determinate da un maggiore o minore interesse nativo per la vita (o per le donne); nativo, dono del cielo come la grazia.⁹²

Secondo la mitologia landolfiana, la donna conserva un legame diretto con la realtà corporea e oggettuale, in opposizione alla figura maschile, la quale, invece, è circoscritta ad una sfera intellettuale che la imprigiona. Coerentemente con l'intervento della Stasi, Guidi sintetizza felicissimamente l'intenzione poetica che sta alle spalle di un motivo capitale dello scrittore Landolfi: «Agli antipodi dell'orfismo, la negativa mitologia verbale di Landolfi osserva l'annullamento della carne, la materia del mondo

⁹¹ Stasi B., *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p.3.

⁹² Landolfi T., *Des mois* (1967), in Guidi S., *Gli infortuni della retorica landolfi e il linguaggio «en abime»*, cit., p.102.

che s'allontana verso la trasparenza geometrica del linguaggio»⁹³. Anche questo è fantastico. Il modo fantastico agisce per sottrazione, ci ricordava Rosemary Jackson, non crea mondi altri, ma agisce sul mondo reale appiattendolo, svuotandolo fino ad annullarlo.

Riprendiamo dunque la nostra lettura. Alle insistenze della fanciulla, risponde confuso Renato:

«Ma io non voglio! non voglio essere amato» riprese Renato pestando i piedi e roteando la spada.⁹⁴

Non raro nei racconti landolfiani, la narrazione, fino ad allora lenta e misurata, procede infine, repentinamente, verso improvvisa e violenta conclusione.

E in una pensava: non sarebbe forse questa la grande impresa? [...] «Bada a te fanciulla!» gridò Renato e, in preda a una strana ebbrezza, pensava: questa è la grande impresa.⁹⁵

Quindi, il tragico epilogo:

levando l'arme all'improvviso, Renato appoggiò sulla fanciulla un gran fendente. La lama attraversò per lungo l'esile corpo senza incontrare resistenza; pure la fanciulla non cadde e, immobile, guardava fissamente il suo assassino coi dolci occhi, sorridendo tuttavia a fior di labbra. Splendeva la bianca fronte come un'alba contro una buia vetrata e lontane stelle della notte le erano sopra; né dell'orrenda ferita si scorgeva traccia.⁹⁶

Ecco allora «l'annullamento della carne»⁹⁷. Ecco che l'oggetto, la materialità corporea, svuotata dall'antifunzionalità di ogni altra qualità, ed investita poi di una "funzionalità secondaria", qual è il verbo, annulla la carne, annulla la realtà corporea, materiale. Per una specie di contrappasso inoltre, la vittima sembra non essere minimamente scalfita dal fendente, rimane immobile, perfettamente intatta

⁹³ Guidi S., Ivi, p.104.

⁹⁴ Landolfi T., Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino, cit., p.25.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Guidi S., Ibidem.

l'incontaminata purezza. Il carnefice, l'«*arme infeconda*»⁹⁸, di contro, perde la sua diafanità e il bagliore che gli era proprio, quasi fosse vittima del suo stesso colpo, quasi, si direbbe, avesse assolto la sua funzione. In questi termini, il fantastico, ormai desueto e antifunzionale, ritorna sulla pagina a testimoniare il suo stesso fallimento, non più utile alla creazione di mondi nuovi, né abile a soddisfare la spinta gnoseologica che porta al possesso del mondo reale. In un saggio sull'argomento, Lazzarin usa definire Landolfi «il becchino del fantastico»⁹⁹, e, prendendo la voce di Romano Luperini, afferma che «l'evoluzione dello scrittore è segnata [...] dalla progressiva disgregazione dello stesso strumento letterario»¹⁰⁰.

Renato, allora, preso da invincibile inerzia, rimane al cospetto dell'amata, il cui ultimo rassicurante sorriso si trasforma presto in un orribile ghigno.

Il suo volto accennò a fendersi e lentamente prese a scomporsi. Una tenue, dapprima quasi invisibile riga rossa apparve, su dai capelli d'oro fino al collo, e giù giù per il seno e per la bianca seta; e questa fenditura ad allargarsi e il sangue a pullularne, gorgogliando appena specie fra i capelli. Il sorriso era ormai un'orribile smorfia, un ghigno ambiguo e spaventoso; la crepa del fragile corpo rapidamente s'apriva; la fanciulla crollava, partita dall'implacabile spada. Traverso la fessura già ridevano le lontane stelle della notte; in men che non si dica la fragile fanciulla, inusitata vista, si scommise al suolo sotto gli occhi del suo uccisore. E quelle sparse membra soltanto il placido sangue riuniva.¹⁰¹

È sempre Lazzarin¹⁰², con brillante intuizione, a leggere questo passo come una riscrittura del crollo della casa Usher. La luna sanguigna, che nella visione di Poe splendeva attraverso l'unica fessura, qui si addensa diventando sangue, e anche di fronte a Renato, al fendersi delle due metà, si mostra irriverente il cielo stellato. Da ultimo, i resti della donna, come quelli dell'antico maniero degli Usher, ai piedi dell'inerte spettatore, si chiudono in uno stagno, questa volta anch'esso di sangue.

Ma Landolfi conosce i trucchi del fantastico forse ancor meglio di Poe, e pur di metterli in campo, priva il racconto del suo equilibrio, facendo risuonare la solita eco, che ricorda vagamente il suono delle campane dell'Ille di Mérimée¹⁰³. Non può dunque mancare allora, specialmente in un racconto che ruota attorno ad un oggetto magico,

⁹⁸ Cortellessa A., *L'arme infeconda*, cit.

⁹⁹ Lazzarin S., *Oltre il fantastico. Landolfi, il Diario Perpetuo e il fantastico del Novecento*, in "Studi novecenteschi", 43, n.91 (2016), p. 73.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, cit., p.26.

¹⁰² Lazzarin S., *"Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, cit., p.217.

¹⁰³ Mérimée P. *La venere d'Ille*, Firenze, Passigli, 1988.

una chiusa profetica che renda manifesta l'entità malefica dell'oggetto, e i fati amari che attendono chiunque ve ne entri in possesso.

Essa poi, così spenta, e sebbene tagliente come prima, chi più l'avrebbe voluta? L'uomo che la raccolse, buttandola nella più profonda voragine della terra volle salvare il mondo dal suo funesto potere. Ma altri uomini, o dei, ne la trassero, ad altri senza loro colpa fu data in sorte. E questi se la trascinarono dietro pel loro cammino terrestre come una croce, e così ancora sarà per la disgrazia di tutti.¹⁰⁴

Così si conclude il racconto principe della raccolta del '42. Già a quest'altezza si può distinguere una crisi, individuata già da Cortellessa¹⁰⁵ in un primo ostacolo alla conduzione parodica, che ne *La pietra lunare* avrebbe avuto la massima espressione. Pur condividendo l'apprezzamento di un cambio di passo nella scrittura di Landolfi, mi sembra piuttosto che, con *La spada*, l'autore giunga ad una nuova consapevolezza, ovvero ad un ulteriore incrinarsi della sua fiducia nello strumento letterario, in modo particolare del fantastico, che, dopo questa raccolta, vedrà arrugginirsi la sua capacità di comunicazione allegorica. L'allegoria, strumento, efficace ma non unico, con cui Landolfi coniugava la narrazione fantastica al suo spiccato interesse per la riflessione metaletteraria, da qui a poco sarà inutilizzabile. Proprio quest'atteggiamento nei confronti del fantastico porterà l'autore a cercare altri approcci e altre forme in cui riporre i panni di critico-narratore. A quest'esigenza risponde la comparsa della forma diario, la quale, già intravista con *Cancroregina*, si prenderà definitivamente il palco con *LA BIERE DU PECHEUR*. Sul piano più strettamente testuale, o meglio intertestuale, prende piede invece la parodia, già presente fin dagli esordi, ora trova campo libero per manifestarsi a pieno. La parodia introduce, inoltre, un primo discrimine interno alla prima fase landolfiana, indebolendo la partizione riconosciuta, e conducendo, pochi anni dopo *La Spada*, a un capolavoro parodico come *Le due zittelle*. Sulla stessa linea, si pone poi, al centro della più apprezzata crisi degli anni '50, il racconto *Ombre*, vertice dell'affronto al fantastico che Landolfi opera mettendo in testa alle sue truppe il fantastico stesso, questa volta, dopo averlo armato della parodia.

¹⁰⁴ Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, cit., p.26.

¹⁰⁵ Cortellessa A., *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, in "Bollettino '900", 1-2 (2005).

Capitolo IV

Dichiarazione di fallimento.

“Non vi è più meta se non la realtà”

Potrei qui ingannare il lettore coll' aiuto di qualche guida o manuale del genere; invece dirò il vero [...] ¹⁰⁶.

4.1 La fantomatizzazione della realtà

Qualora si volesse distinguere, in una sola formula, la produzione del biennio '53-'54, questa sarebbe l'irruzione, certo inaspettata, della realtà. Laddove, fino a questo momento, gli spiccati accenti realistici (e autobiografici) di Landolfi, disseminati nei romanzi come nei racconti, erano sempre volutamente protetti dall'ancora spesso velo della finzione, ora questi vengono all'improvviso scoperti, diventano il centro della narrazione, la loro natura empirica è quasi ostentata, sebbene spesso dissimulata dall'inaffidabile narratore.

Cheché se ne voglia dire, *LA BIERE DU PECHEUR* è da considerarsi il primo dei tre diari landolfiani, per disposizione dell'autore stesso. Qualora non bastasse il titolo in francese a testimonianza della comunanza d'intenti con gli altri due diari, proprio nell'autografo dell'ultimo di questi, *Des mois*, Landolfi lascia scritto in copertina «Diario III», con il richiamo ad una nota in calce recitante «I – La bière; II – Rien va», come ricorda Idolina Landolfi nella *Nota al testo della Biere*¹⁰⁷. Del resto, a sole poche pagine dall'inizio, la voce che dice “io” (sempre cauta la sovrapposizione tra io narrante e autore) ci fornisce una dichiarazione programmatica alla luce della sua carriera letteraria fino ad ora.

¹⁰⁶ Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p.15.

¹⁰⁷ Landolfi T., *LA BIERE DU PECHEUR*, Milano, Adelphi, 1999.

Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché... la vita. Dove dunque, in quale desolata regione ha corso la mia esistenza – visto che non c'è altre parole da designarla? Un tempo avevo persino dichiarato guerra, alla vita, perché da lei mi sentivo escluso. Ma ora! Ora non ho neppure questo stupido orgoglio. Non ho più forza né ali; e così scrivo questa specie di diario.¹⁰⁸

Scioltesi le ali, egli precipita in un mare ben più temibile di quello delle blatte, quello della realtà.

Nella stessa direzione, l'anno successivo, si pone la raccolta *Ombre*, nella quale confluisce un gran numero di scritti, molti già pubblicati in giornali o riviste. La raccolta è divisa in tre macrosezioni; nell'ordine, *Racconti*, *Articoli* e *Commiato*. Se, com'è facile supporre, in *Articoli* e *Commiato* sono raccolte per lo più memorie biografiche, esperienze personali, frammenti e riflessioni, sul modello della *Biere*, è opportuno osservare, segnala Lazzarin¹⁰⁹, che, anche tra i *Racconti*, soltanto due sono propriamente fantastici, nello specifico *La moglie di Gogol* e *Lettere dalla provincia*.

Prendendo allora in esame il fantastico come una questione di genere, come si comporta appunto Lazzarin, non è privo di senso segnalare un drastico ridimensionamento della componente fantastica nelle opere successive a *Cancroregina*. Tuttavia, è proprio il critico stesso a porre l'attenzione, in questa fase, ad una tendenza tra le principali del fantastico contemporaneo, già notata per Savinio e per lo stesso Landolfi, la «fantomatizzazione della realtà»¹¹⁰.

Per chi come Landolfi sia persuaso che nulla esiste, che credere nell'esistenza del mondo fenomenico sia il più abietto gradino a cui possa abbassarsi il pensiero (una sorta di idealismo della disperazione), le differenze tra realtà e fantasma tendono a farsi meno ovvie e più labili di quanto non vorrebbe il bempensante (grafia landolfiana).¹¹¹

In quest'ottica, si ponga ora qualche puntiglio alla natura di "Diario I". La *Biere* ha poco o nulla da spartire con ciò che noi lettori siamo usi definire diario, se non forse un'iniziale tentativo di datare le singole giornate, abbandonato alle pagine del manoscritto. Certo non si nascondono tra le righe il Landolfi seduttore, il Landolfi

¹⁰⁸ *Ivi*, p.16.

¹⁰⁹ Lazzarin S., "Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, in "Studi Novecenteschi", 29, n.63/64 (2002), p.222.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Amigoni F., *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in «Strumenti critici», 12, n.1 (1997).

ludopatico e persino il Landolfi partigiano mancato, ma l'impressione è che questi siano solo personaggi che l'autore muove sulla scena compiacendosi della credulità del suo lettore, né più né meno come Giacomo e la povera Maria Giuseppa, personaggi «del vecchissimo e dimenticato racconto (il mio primo!)»¹¹². «Neppure il gesto di gettare la maschera, in realtà, è davvero risolutivo», nota Filippo Secchieri, «caduta la maschera non appare il volto, ma un'altra maschera. A fabbricarla è il linguaggio, l'artificio (della recitazione interrotta) in luogo dell'atto, e sempre entro le coordinate modali di un confessare (un dire di dire, un dire al quadrato) ove l'autentico si manifesta unicamente quale funzione subordinata all'autonomo articolarsi della costruzione finzionale»¹¹³. La *Biere* infatti, è forse l'opera nella quale con maggior successo Landolfi teatralizza l'indistinzione tra realtà e finzione, tra vero e non vero. Ironicamente, ad essere vittima di incertezza non è più il fantastico, bensì il reale. La realtà è fluida e inafferrabile, spesso opaca; i fantasmi sono, ben più degli oggetti empirici, o almeno pretesi tali, disposti a soddisfare la spinta gnoseologica dell'io. Così, il narratore del primo diario vanifica la narrazione, appena terminata, di due fantomatici tentativi di omicidio, a proprio danno, da parte di due amanti:

Invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta. D'altronde è appena necessario avvertirlo, né c'è lettore un'po' fine che non se ne avvedrebbe. Beh, inventate non proprio tutte: da un certo limite assai arretrato in qua. Ma a quel lettore medesimo non sarebbe difficile, suppongo, situare questo limite con la sola analisi della scrittura. E come mai ho sentito il bisogno di servirmi di simili invenzioni, per giunta così poco originali? E che intendevo fare, gabellarle per cose vere, e soltanto ora ho cambiato idea? Ma ancora: si tratta appunto di invenzioni o non di immagini fedeli, anzi più vere del vero? A tutto ciò non so rispondere. Io devo ormai essere sincero: non so neppure materialmente, se queste siano invenzioni. (Di più: per quel che mi riguarda quasi mi verrebbe da dubitare della verità, nonché delle due storielle in parola, di tutto quanto ho raccontato finora.) Ovvero potrei avere qualche tenebroso motivo, a me medesimo sconosciuto, per dichiararle tali. Non so, ripeto, non ci capisco nulla; ogni oggetto nel mio crepuscolo appare violaceo e fumoso.¹¹⁴

Così aleatoria, la realtà induce un disconoscimento nell'io, che ormai ha ceduto ogni difesa. Quel che resta del personaggio-scrittore-diarista è un palazzeschiiano “uomo di fumo”:

¹¹² Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, a cura di Idolina Landolfi, *Prefazione* di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991, p.750.

¹¹³ Secchieri F., *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura* (2006), in Zublena P., *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013, p.9.

¹¹⁴ Landolfi T., *LA BIERE DU PECHEUR*, cit., p.130.

se il gatto mi fosse venuto a fregare contro le gambe, sarebbe forse penetrato nella mia carne, nelle mie ossa.¹¹⁵

Che, allora, lo si chiami Alessandro o Tommaso («Tommaso» che, peraltro, «è una palla di catrame»¹¹⁶), poco conta, dal momento che:

L'eventuale lettore deve infatti e in primo luogo sapere che esso narratore altri non è dal personaggio infinto sotto il nome alquanto paradossale di Alessandro. E la storia di questo Alessandro, alias di me narratore, ossia quella parte della sua storia che riguarda la presente storia è presto riferita. Ma perché tutto ciò non diventi un incomprensibile garbuglio, cambiamo intanto persona.¹¹⁷

Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, in questa fase, il fantastico non scompare, anzi, assottigliandosi sempre di più la barriera che lo separa dalla sfera del reale, vi è possibile una compenetrazione reciproca. Nei termini con cui Alazraki descriveva il neofantastico: la realtà, prima solida e, alla peggio, scalfitta da una crepa, si fa ora colma di buchi, permeabile, così da assorbire la realtà “altra” della quale il fantastico è portatore. «Ma se la frontiera che separa il fantasma dalla realtà è rotta, che cosa può mai significare oggi scrivere un racconto fantastico?» si chiede Lazzarin¹¹⁸. A questo punto, è necessario rassegnarsi al fatto che, questa domanda, posta in termini di genere, è assolutamente priva di senso. Per superare questa *empasse*, bisognerà aspettare Neuro Bonifazi, e la messa in crisi di tale atteggiamento nei riguardi del fantastico. Questo allora, va da ultimo inteso piuttosto come una logica, una logica capace di mettere in discussione ciò che è, al fine di consentire la conoscenza del mondo e, soprattutto, dell'io; un'arma, spesso inceppata in Landolfi, con cui possedere la vita.

Tornando sulla scelta della forma diaristica, a partire dalla quale la tradizione critica a sostegno della bipartizione della carriera dell'autore acquista non poca credibilità, mi sembra opportuno, seppur possa apparire ad alcuni evidente, giustificarla come naturale sfogo delle pulsioni metaletterarie e metalinguistiche dell'autore. Il diario così inteso, è un pretesto per lasciare spazio alla riflessione, all'impressione, e

¹¹⁵ *Ivi*, p.132.

¹¹⁶ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, cit., p.675.

¹¹⁷ Landolfi T., *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit., p.86.

¹¹⁸ Lazzarin S., “*Dissipatio Ph.G.*” Landolfi, o *l'anacronismo del fantastico*, cit., p.222.

soprattutto alla continua messa in discussione delle proprie scelte linguistiche, stilistiche e narrative.

Sono anche stanco di questa mia scrittura, giacché stile non si vuol chiamare, falsamente classicheggiante, falsamente nervosa, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità; possibile che io non sappia arrivare a una onesta umiltà e che le frasi mi nascano già tronfie dal cervello come Pallade armata dal... ecco che ci risiamo?¹¹⁹

Quell'assillante meta- che perseguita Landolfi, che con esso osa divenire componente tematica, già pervasivo nelle opere della prima stagione e giunto allo zenit con *LA BIÈRE DU PECHEUR*, travolge anche la raccolta *Ombre*. Se nelle sezioni, non meglio precisate, di *Articoli* e *Commiato*, l'autocritica e la riflessività metalinguistica e metaletteraria possono palesarsi in modo tutto sommato libero e svincolato da restrizioni di sorta, nei *Racconti*, queste necessitano di essere implicitamente contestualizzate nell'ambito di pratiche ipertestuali. Nei testi della prima stagione, avevamo avuto modo di notare che questa restrizione si concretizzava per lo più in due forme fondamentali, l'allegoria, come nel caso de *Il mar delle blatte* e *La spada*, e quello stile che continuamente pareva fare il verso ad una voce altra, più o meno riconoscibile, e che, non per primi¹²⁰, categorizzeremo sotto il nome di pastiche. Con pastiche non si intendano, allora, solo i casi più espliciti come l'appendice leopardiana a *La pietra lunare*, ma, si vedano per esempio le pagine di *Racconto d'autunno*, e, ad ogni modo, è riscontrabile nella quasi totalità della prima produzione landolfiana che risuona dell'eco di un «singolare processo di contaminazione», nel quale «il totale sovrasti di gran lunga la somma degli addendi»¹²¹. Non necessariamente infatti il pastiche poggia su un unico ipotesto, anzi, nel tal caso, l'ipertesto non può assolutamente rivolgersi ad un unico referente, poiché significherebbe di fatto trascriverlo così com'è. Il pastiche esige, pertanto, come ipotesto, una serie di testi, un genere: «imitare significa generalizzare»¹²². Si è parlato inoltre di pastiche, nei termini di “parodia bianca”; a differenza della parodia vera e propria, che consiste nella trasformazione ludica di un

¹¹⁹ Landolfi T., *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit., p.115.

¹²⁰ G. Debenedetti, *Il “rouge et noir” di Landolfi (1999)*; E. Sanguineti, *Tommaso Landolfi (1963)*, in Cortellessa A., *Landolfi 1929-1937: Sistema della parodia e dialettica del luogo-comune*, in “Moderna”, 4, n.1 (2004), p.41.

¹²¹ *Ivi*, p.42.

¹²² G. Genette, *Palimpsesti (1997)*, in *Ivi*, p.45.

referente, anche specifico, questo si occupa dell'imitazione, non necessariamente ludica, di una classe di testi generica.

Senza mai abbandonare il pastiche, funzione principe del postmoderno secondo la lezione di Jameson¹²³, nelle opere degli anni '50, a dominare è, invece, proprio l'atteggiamento parodico. Già ben nota fin dagli esordi, la propensione di Landolfi a fare della letteratura, e con la letteratura, un gioco diventa centrale già nel racconto *Le due zittelle*, pubblicato per la prima volta nel '45. All'altezza di *Ombre*, la parodia diventa strategia imperante, volta, insieme a quel paravento che è la forma diario nella *Biere*, a far passare inosservate, o quantomeno a giustificare, la riflessione sulla lingua, sulla letteratura e sul fantastico.

È il caso, per esempio, di *Campagna elettorale*, breve racconto di *Ombre*, nel quale un malinteso della dattilografa stravolge il significato del discorso al popolo di G., con cui il «grasso onorevole»¹²⁴ si presentava al suo paese favorito in tempi di campagna elettorale. L'occasione, di cruciale importanza per l'oratore, non poteva essere lasciata al caso:

Se in alcuni dei precedenti paesi egli aveva potuto, con bell'effetto, buttare all'aria a un certo momento i suoi fogliolini e seguitare la sua diceria come ispirato, qui non c'era da scherzare e bisognava attenersi al testo: ne andava dell'elezione stessa.¹²⁵

Con abbondanza di indizi per il lettore, la situazione naufraga da ultimo in un discorso, piuttosto confuso, sulla giusta ed eterna oppressione del contadino da parte del padrone. Segue, dunque, l'inevitabile epilogo comico.

Scroscianti applausi del popolo di G. premiarono questo bell'impeto oratorio.¹²⁶

Con questo *fulmen in clausola*, si chiude un racconto di notevole efficacia anche ad un "primo grado". Non mi pare tuttavia di forzare la lettura del testo, qualora, anche alla luce di quanto visto finora, ne proponessi un'apertura dell'interpretazione in

¹²³ Fusillo M., *Estetica del pastiche e intermedialità: «Povera piccina»*, in "Between", 6, n.12 (2016), p.2.

¹²⁴ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, cit., p.729.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ivi*, p.732.

direzione semiotica. Non lontano dall'incomunicabilità della prima raccolta, né dal silenzio esistenziale e fonico delle *Due zittelle*, cui la storpiatura del titolo presta ulteriore spessore semantico, il discorso dell'onorevole motteggia, ad un secondo piano, alla fondamentale inefficacia della parola e, qui in modo particolare, alla vanità ed inconsistenza della comunicazione artefatta e "recitata", che costituisce un *fil rouge* tematico costante lungo l'esperienza dell'autore, dall'appendice a *La pietra lunare*, passando per la *Biere* e oltre.

Per stringere l'obiettivo sull'oggetto di questo studio, passiamo ora all'analisi del testo omonimo alla raccolta. Anche in *Ombre*, la parodia, questa volta immediatamente manifesta, apre le porte ad una lettura di "secondo grado", qui in chiave metafantastica; rappresentativa dunque, con toni fortemente ironici, del processo di fantomatizzazione della realtà, e del conseguente decadimento del fantastico classico. Il titolo, del resto, non è certo privo di significato: «Si sarebbe tentati di assumerlo come emblema dell'intera opera di Landolfi, questa grande fantasmagoria di oggetti dalla consistenza dubbia e di ombre che talora si rivelano sorprendentemente solide»¹²⁷.

4.2 *Ombre*, ovvero la parodia

Con fortunata quanto, voglio sperare, rivelatrice occorrenza, giunti al centro della sua opera, Landolfi ci richiama severamente alla domanda con cui si era voluto iniziare questo lavoro. Dunque, cos'è il fantastico? All'inizio del racconto *Ombre*, il problema di fondo è tempestivamente presentato.

Quello che vidi mi fece sul primo momento rizzare i capelli in capo. Da una porta laterale dell'edificio era uscito qualcosa che, a non chiamarlo fantasma, ci sarebbe stato da passar per pazzi; qualcosa, dico, che riproduceva punto per punto l'immagine di questi enti cara alla fantasia popolare; e che traballando si avviava, sotto i miei occhi esterrefatti, verso le fitte ombre del parco. Vanamente io cercavo di aguzzare lo sguardo su quella gran sagoma bianca: la notte era illune e nuvolosa, la villa (colle sue adiacenze) completamente buia, tanto che si sarebbe detta disabitata.¹²⁸

¹²⁷ Lazzarin S., "Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, cit., p.223.

¹²⁸ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, cit., p.695.

Più precisamente, «cos'è un fantasma? (Altrove: che cos'è un lupo mannaro? E un *porrovio*?)»¹²⁹. L'interesse metafantastico di un non ancora negato “autore di racconti fantastici”, si pone in tutta la sua urgenza e complessità. Cos'è rimasto di quei mostri che assillavano la fantasia popolare? Certo se qualcosa ne rimane, una villa apparentemente abbandonata in una notte buia e senza luna è il contesto adatto per trovarlo. Ma anche di fronte ad uno scorrazzare di lenzuola bianche, quando la spiegazione razionale è del tutto priva di quella probabilità interna di cui già parlava Soloviov, ecco che, al contrario, l'apparizione trova giustificazione semplice, e con essa troviamo risposta alla nostra domanda.

Dunque la spiegazione era facile e allegra: quei signori stavano solo facendo uno scherzo a qualche loro amico un po' sempliciotto. Dovevano avergli fatto credere che la villa fosse abitata dai fantasmi, e seguitavano a divertirsi alle sue spalle. A conferma di ciò, vidi in questo punto una coppia di fantasmi che, di corsa e con sommosso riso, rientravano per l'altra porticina di fianco.¹³⁰

Tutto ciò che rimane, a metà del Novecento, del fantastico classico, altro non è che una burla. Una messinscena con tanto di accessori, «strascinii di catene, mugolii, lamenti, schiocchi di sudari»¹³¹. «Non è da escludere», puntualizza Lazzarin, «che tutti gli scenari gotici e fantastici così frequenti nei racconti landolfiani debbano essere interpretati nella stessa maniera»¹³², uno scherzo ai danni dell'ingenuo lettore. Certo è, se anche così fosse, che mai prima d'ora abbiamo visto fantasmi, così spudoratamente, ridere di noi.

Ma partiamo dall'inizio, il protagonista di *Ombre* si presenta fin da subito in veste di ladro, e giustifica il suo slancio letterario in seno ad una certa moda contemporanea, appunto, per le memorie dei ladri. Egli si impegna, pertanto, a raccontare un episodio della sua «lunga e, grazie a Dio, fortunata carriera»¹³³; episodio che, seppur non proficuo dal punto di vista professionale, ritiene ugualmente interessante.

¹²⁹ Lazzarin S., “*Dissipatio Ph.G.*” Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, cit., p.223.

¹³⁰ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, cit., p.696.

¹³¹ *Ivi*, p.701.

¹³² Lazzarin S., “*Dissipatio Ph.G.*” Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, cit., p.223.

¹³³ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, cit., p.695.

In una lontana e beata gioventù, beata benché misera, egli girovagava in cerca di un'occasione per placare la sua fame, quando, giunto di fronte al cancello di una grande e antica villa, «distante parecchi chilometri dal più vicino abitato, che era poi un paesino della nostra più fonda provincia»¹³⁴, egli si affacciò e assistette alla scena riportata poc'anzi.

Il caso è da manuale, il racconto come testimonianza, il protagonista preso dalla fame quindi pronto a tutto, un'antica villa isolata, fantasmi, grida, spari; un quadro ben più che sufficiente per situare il racconto nel fantastico più classico, non senza accenti quasi fiabeschi. Vi è persino un certo puntiglio sulle forme con le quali interloquire con tali creature:

Diceva: «No, no, è inutile, è inutile! Prova invece... Tu devi mostrare di non aver paura, e allora si lasciano anche comandare, sai. Vieni, vieni, si viene anche noi». Passarono poi forse due minuti, e udii una tremante voce, maschile questa, che intonava: «In nome di Dio ti ordino...»¹³⁵

e, ancora:

«In nome di Dio (nostro salvatore, suggerì una donna) ... Ah... sì. In nome di Dio nostro salvatore, ti ordino di mostrarti per intero. E ora di piegare a destra. E ora a sinistra. Ora di ris comparire nell'inferno (macché, devi dire: nel baratro infernale) ... nel baratro infernale donde sei sorto...»¹³⁶

Determinante poi è l'incertezza, il ladro, preso da terrore, si propone più di una soluzione, tutte tragiche, senza nemmeno avvicinarsi a quella giusta. Purtroppo però, questa non tarda ad arrivare, e con essa il racconto precipita di schianto nello strano. C'era da aspettarselo, le premesse erano fuori misura, il fantastico era ostentato fino all'indigestione, si direbbe addirittura caricaturizzato, parodizzato, deriso. Eppure il racconto non finisce, la soluzione dell'incertezza non è più lasciata in sospeso, ma è motore della narrazione.

E ora, volendo procedere spedito, dirò subito che quella scoperta bastò per far passare il mio interesse generico e di mera curiosità, in personale e ragionato. Difatto, quale miglior occasione avrei potuto trovare per esercitare la mia attività, e conseguentemente sfamarmi di questa? Introdursi nella casa doveva essere la cosa più facile del mondo, vista la gran confusione che

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ivi*, p.696.

¹³⁶ *Ivi*, p.700.

c'era, e che le porte erano aperte, che tutto era buio, che i padroni avevano dimolti grilli per il capo. Sarei riuscito senza dar nell'occhio a superare il cancello davanti a cui ero, e di ciò non dubitavo: se soltanto avessi potuto impadronirmi d'un lenzuolo! Allora sì che avrei agito davvero al coperto.¹³⁷

All'interno della villa, uomini e finti fantasmi sono parimenti descritti come ombre, il confine tra realtà e fantasma ha meno spessore d'un lenzuolo. A questa fosforizzazione non sono esenti nemmeno gli oggetti, tant'è che alcuni fantasmi non sono altro che grossi fantocci piantati lì da qualcuno dei beffatori.

A proposito di beffatori, sarà ormai evidente, al lettore accorto, una stonatura nell'accordare lo stile e la cura formale al nostro narratore, il quale si attribuisce il modesto mestiere di ladro. Il racconto è caratterizzato da notevole complessità sintattica, nonché da un lessico estremamente prezioso. Si vedano per esempio sintagmi quali *dimolti grilli*, *notte illune*, *annose piante*. O ancora il gusto per l'accumulazione:

Costui e i signori, comprese le donne, erano ciascuno armato fino ai denti, di armi da caccia, di pistole vecchie e nuove, e tutti sparavano all'impazzata e a nessun proposito in aria, contro gli alberi, le finestre aperte, contro i fantasmi non vulnerabili, cui accennerò in seguito; sparavano per allegria, per gala, per sempre più stordire il barone.¹³⁸

Lo stesso si dica, dunque, della sostenutezza stilistica dei dialoghi, nonché dell'invasiva tendenza a considerazioni metanarrative, che esse siano di ordine metalinguistico, anti-religioso o metaletterario. Vediamone alcune di quest'ultimo caso:

Ed eccomi pronto ad entrare, sia pur fuggevolmente, nella casa e nella vita di quegli uomini. Dove, per un certo tempo, feci la parte del topo, cioè di quell'animale dai silenziosi e misteriosi passaggi che, non veduto, ascolta tutti i nostri discorsi, sorveglia tutti i nostri atti, anche i più gelosi, e di cui nessuno, non forse per le sue giostre, sospetterebbe soltanto l'esistenza.¹³⁹

Imboccai una porta qualunque, entrai. Ma, qui giunto, non essendo al postutto uomo di penna, rinuncio a descrivere partitamente le fasi e le circostanze della mia ricognizione, e, sacrificando qualsiasi possibile effetto, mi limito a riferirne i risultati. [...] Debbo infine avvertire, e forse non ce ne sarebbe bisogno, che sebbene io fossi evidentemente entrato lì dentro al solo scopo di rubare, pure vi fui trattenuto più del necessario da una specie di invincibile curiosità.¹⁴⁰

¹³⁷ *Ivi*, p.696.

¹³⁸ *Ivi*, p. 699.

¹³⁹ *Ivi*, p.698.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

E pazienza: sarebbe troppo facile il nostro mestiere se si trovasse sempre alla prima quello che si cerca. No, anch'esso abbisogna, oltre che di prudenza, d'assiduità, di laboriosa tenacia, di forza, e di non so quali altre virtù più o meno cardinali.¹⁴¹

E con ciò basta. Più su mi sono persino messo a fare il poeta: è tempo di tornare al lavoro.¹⁴²

Ormai usi alla sua scrittura, riesce ben riconoscibile il suono del “falsetto” landolfiano. Il ladro-poeta altri non è che una maschera dello stesso Landolfi. «Ciò non significa che l'io autoriale sia un io autobiografico [...] Ci troviamo piuttosto di fronte a un autore che non può che narrare in prima persona (e quindi alla prima persona si arrende) e non riesce nemmeno a sottrarre la propria narrazione al giogo del bello stile tramite adozione di apposite “maschere” e situazioni testuali»¹⁴³. Già sul piano metanarrativo, è individuabile l'azione del fantastico: Landolfi non rinuncia ad ingannare noi lettori, sfuggendo, sottraendosi, mascherandosi, ma pur sempre lasciando a testo le sue impronte, compiacendosi del raggiro sortito al credulo lettore. Dopotutto, «qual è il beffatore che rinuncia a vantarsi della propria beffa?»¹⁴⁴.

Torniamo al nostro racconto. Succede che, a forza di strascinii, grida e lenzuola, a forza, insomma, di scherzare coi fantasmi, all'appello ne compare uno di troppo:

«Ebbene, vuoi saperlo? Anch'io avevo avuto la stessa impressione. Insomma, a me pare che ce ne sia uno di più, dico dei fantasmi.» «Ma che immaginazioni sono queste!» «No, no, è proprio vero. Ho contato bene. Cioè, non sapevo con precisione quanti fossero, e quindi non potevo proprio contare, ma, così, a impressione, mi sembra... Anzi ne sono sicurissima. [...] E infine, vuoi che ti dica? Questi scherzi, io mi ci son tanto divertita, ma pure... Questi scherzi da ultimo non mi piacciono. Non si può tanto scherzare coi fantasmi, non si sa mai: queste cose possono attirarli davvero. Vorrei che riaccendessero la luce».¹⁴⁵

Ecco che il fantastico risorge proprio dalla sua scomparsa. Con geniale quanto improbabile intuizione, Landolfi mette a testo, in questo racconto, per il tramite parodico, l'approdo teorico della sua esperienza letteraria fino a quel punto: il fantastico non ha motivo di essere, è senza senso, inutile, artefatto, di maniera, uno scherzo, una pagliacciata, una messinscena, eppure è. Noi lettori lo sappiamo, il nuovo fantasma che

¹⁴¹ *Ivi*, p.700.

¹⁴² *Ivi*, p.710.

¹⁴³ Santini W., *Le maschere della scrittura. Appunti linguistici sulla narrativa di Tommaso Landolfi* [tesi di laurea magistrale], Toronto, University of Toronto, 2015, pp.207-208.

¹⁴⁴ Landolfi T., *Diario perpetuo*, Milano, Adelphi, 2012, p.249.

¹⁴⁵ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, cit., pp.707-708.

getta il panico tra la combriccola di burloni è stato sincero, è lo stesso narratore-ladro-scrittore, che si è intrufolato nella villa proprio per interesse professionale, e, nota sempre Lazzarin in quel prezioso intervento che è “*Dissipatio Ph.G.*”¹⁴⁶, che si diverte a spostare il paradosso fantastico da un punto all’altro, sia sul piano narrativo, sia, abbiamo visto poco fa, fuori da esso.

Da ultimo, di nuovo migrando, il fantastico produce l’esito più tragico. Sulle cantine del palazzo viene ritrovato un cadavere in carne ed ossa, quello del povero Lorenzo, cugino del barone e segretamente innamorato della di lui sorella Marta. Il narratore, come il topo che, «non veduto, ascolta tutti i nostri discorsi»¹⁴⁷ aveva avuto modo di intendere tutto ciò sulla vittima, e di giungere a conoscenza dell’assassino. Il mistero, allora, rimane irrisolto; gli unici a conoscenza della verità sono l’assassino, il narratore ed il lettore, e nessuno, del resto, ha intenzione di confessare. In effetti, dice il ladro con il tono di chi respinge un’accusa, «almeno lasciar le creature al loro destino mi è sempre parsa la norma più onesta e più saggia»¹⁴⁸. Similmente, nella raccolta *La spada*, il racconto *La notte provinciale* narra di un gioco di società che finisce in tragedia con la morte di una fanciulla. Il fantastico irrompe, anche qui, su un’ambientazione di marcato realismo provinciale, terminando in un delitto tanto inspiegabile che pare l’arma abbia agito da sola. Motivo per cui, a buon titolo, Calvino lo inserisce tra i *Racconti fantastici* della sua antologia.

In *Ombre*, il fantastico è negato fin dal principio, se si volesse puntualizzare sul genere si potrebbe classificare il racconto come poliziesco, che, in quanto a logica narrativa, è l’esatto opposto del fantastico. Nondimeno, quest’ultimo non rinuncia ad agire, agisce come logica appunto, come “controforma” sovversiva: crea un’immagine simmetrica della realtà, non per creare esitazione tra queste due, bensì per mettere le due sfere in reciproca contraddizione. Il fantastico inizia proprio dove comincia la sua impossibilità. Come la *Biere* è costruita interamente sul “dire di non poter dire”, ora, in *Ombre*, è il fantastico stesso ad argomentare la propria inconsistenza.

¹⁴⁶ Lazzarin S., “*Dissipatio Ph.G.*” Landolfi, o l’anacronismo del fantastico, cit., p.225.

¹⁴⁷ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, cit., p.698.

¹⁴⁸ *Ivi*, p.710.

Per concludere, Landolfi si concede un ultimo addio al fantastico classico, o a ciò che ne rimane. Nella sezione conclusiva di *Ombre, Commiato*, vi è un testo, l'ultimo, che ha appunto la funzione di commiato nel *Commiato*.

Non v'è più meta alle nostre pigre passeggiate, se non la realtà.¹⁴⁹

Landolfi stesso dev'essersi stupito della lungimiranza di queste parole, tanto da intitolare una raccolta di racconti del 1960, *Se non la realtà*; la quale riporta, in epigrafe, la frase appena citata. D'ora in avanti il fantastico, non più abile a creare mondi alternativi, lascia il posto alla realtà. Non ci si aspetti, tuttavia, la realtà mimetica e naturalistica, ma quella violacea e fumosa della *Biere* e dei diari che verranno, la realtà fantomatizzata, nella quale il fantastico è stato assorbito diventando immanente ad essa, che costituirà, come vedremo, un'alternativa altrettanto insoddisfacente.

¹⁴⁹ *Ivi*, p.808.

Capitolo V

Della liquidazione coatta.

Fare letteratura dove finisce la letteratura

[...] oppure i suoi rigiri, quel menare il can per l'aia, gli erano proprio necessari e il rilevante per lui era quello? Oltre tutto il suo linguaggio appariva tronfio, teso, ostinatamente pregnante, senza respiro, carico di quanto non poteva contenere o non valeva la pena contenesse.¹⁵⁰

5.1 L'esaurirsi delle combinazioni possibili

Giunti finalmente all'unica meta, la realtà, ci accorgiamo presto delle falle che anch'essa presenta. Sto parlando, in prima istanza, della raccolta, datata 1960, *Se non la realtà*, la quale riunisce tutta una serie di cronache di viaggio e splendidi quadretti di alcune delle città della nostra penisola; nella quale confluiscono, come loro sede naturale, molti testi precedentemente raccolti in *Ombre*. Ecco che, nel bel mezzo di un tripudio di realismo senza precedenti in Landolfi, compare un'apertura, uno di quei fori che Alazraki notava nella realtà-colabrodo, attraverso i quali si può intravedere la realtà altra. Questa falla, ben più perturbante perché dotata di un nome e una posizione ben precisi, lo è ancor più, perché, fuor di metafora, si tratta di un vero e proprio buco (un passaggio, se si vuole). L'occasione ci porta nella città di Orvieto, nota e celebrata per numerose sue bellezze d'arte e di paesaggio, ma, «per quanto bella, [...] sempre una città di provincia»¹⁵¹. L'io narrante racconta la sua visita in città intervallandola occasionalmente con le parole dell'amico orvietano che lo accompagna, ma anticipa:

Del resto certi discorsi dell'amico, alcuni da far accapponare la pelle, mi illuminarono in parte: ne riporto comunque campione. Avvertendo in proposito che questo dell'amico o dei discorsi

¹⁵⁰ Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, pp.525-526.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 55.

dell'amico non è un mio facile e abusato espediente; no, io davvero conosco di tali tipi o (è il caso di dirlo) di «tal nottoloni».¹⁵²

Precauzioni a parte, c'è a Orvieto, «e anzi al mondo»¹⁵³, il Pozzo di San Patrizio, che presta il nome al racconto in questione. Non tutti sanno, che il Pozzo, storica architettura cinquecentesca, «è l'unica e verace gola del verace inferno», non solo, «esso è addirittura una dimensione del mondo fisico, sicché gli uomini potrebbero benissimo dividersi in coloro che non lo hanno veduto e in coloro che, avendolo invece veduto, sono in più ricchi di un'insostituibile seppure disperata esperienza...»¹⁵⁴. Ecco che il Pozzo di San Patrizio, chiaro passaggio verso la realtà altra del fantastico, concordemente alla teoria di Irène Bessièrè, si configura come il luogo dove le due dimensioni si pongono in contraddizione. Solo il conflitto tra fantastico e realtà, o, in termini di probabile reminiscenza leopardiana, tra uomo e natura, possono allora dare vita al mostro:

«[...] Gli ingenui giungono a fare il nome dell'illustre architetto, aggiungono che nei tempi antichi il pozzo approvvigionava la città, eccetera eccetera... Ah, Ah!» rise l'amico un po' sinistramente. «Entri dunque questa gente saputa che di tutto dà ragione; entriamo dunque e inabissiamoci. Beh, in ogni caso il mostro non può essere opera dell'uomo o soltanto dell'uomo, proprio perché è un mostro. Esso non ha età e sta se mai a mezza strada tra l'uomo e la natura: il primo gli ha attribuito la deformità del proprio animo, la seconda non so che spaventosa e durevole maestà. Altrimenti detto, né l'uomo né la natura generano mostri, sibbene l'uomo e la natura in collaborazione, o piuttosto in conflitto; mostruoso è ciò che dall'uomo la natura non riesce ad assimilare compiutamente, e viceversa se vuoi. Da cui viene che questo pozzo vinca di gran lunga in orrore la caverna d'Irlanda che gli ha prestato il nome.»¹⁵⁵

Con quella che sembrerebbe una sorprendentemente accurata teoria del mostro, Landolfi ci nega presto ogni speranza di esserci liberati delle ombre degli anni '50. E, oramai veterani del suo gioco, ha un bel schermarsi tra le parentesi:

(Di questi convincimenti espressi dall'amico nel corso della sua dissertazione lascio beninteso a lui tutta la responsabilità.)¹⁵⁶

¹⁵² *Ivi*, p. 51.

¹⁵³ *Ivi*, p.53.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

Purché poi si lasci tradire dalla solita vanità del beffatore:

Quella medesima mattina ripartivo come m'ero proposto, e anzi un po' più in fretta.¹⁵⁷

La realtà, così parlata, non è più impermeabile alle ossessive visioni che, con tanto ardore, l'autore aveva tentato di allontanare dalla propria psiche; ben presto, infatti, questi mostri tornano ad infestare le pagine di Landolfi. Nemmeno i diari sono risparmiati dall'invasione, a soli tre anni da *Se non la realtà*, nelle pagine di "Diario II", *Rien va*, ritorna con rinnovato vigore una creatura comparsa già ad infestare le pagine di un altro diario, quello che costituiva la seconda sezione di *Cancroregina*, il *porrovio*.

Dallo studio per raggiungere il piano inferiore si deve attraversare...

Stanotte ho incontrato la bestia folgorosa.

Era lì nell'ombra.

Un tempo la chiamai Porrovio e la definii una parola.

*Mentivo. È la mia bestia... BESTIA FOLGOROSA.*¹⁵⁸

Negato il suo referente naturale («Vano sarebbe per es. volerla apparentare con la parola Folgore»¹⁵⁹), la *bestia folgorosa*, come il *porrovio*, si trova altrettanto slegata da ogni significato, dunque da ogni possibile senso. Ciò che ne rimane, ne parla il già citato Amigoni¹⁶⁰, è un'insopportabile intensità psichica, caratteristica principale, secondo la formula landolfiana, delle «Parole-viticcio». Fatte di solo linguaggio e completamente svincolate dal reale, queste creature suscitano nell'io effetti ben più palpabili del mondo empirico, avvolgendolo «in questo cerchio di terrore equivoco, senza luce, che si apprende alla carne»¹⁶¹.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.55.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp.307-308.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Amigoni F., *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in "Strumenti critici", n.1 (1997), p. 19.

¹⁶¹ *Ibidem*.

A testimonianza di una tendenza comune ad alcuni degli autori fantastici del Novecento, della stessa sostanza di questi mostri linguistici landolfiani sembrano essere la *Mancuspia* di Cortázar e l'*Odradek* kafkiano¹⁶². Quest'ultimo «a prima vista sembra un rocchetto piatto di filo, a forma di stella, e in effetti sembra anche avere del filo arrotolato; si tratta però solo di pezzetti di filo strappati, vecchi, annodati e anche ingarbugliati fra loro, di tipi e colori dei più disparati»¹⁶³; se si volesse poi assecondare lo scioglimento del misterioso nome in «piccolo essere al di là dell'ordine»¹⁶⁴, parrebbe quasi alludere al filo, oramai marcio e sfilacciato, che segna il confine tra la realtà e questa sorta di fantastico post-freudiano. Tornando al Nostro, lungi dalla ricerca parolibera delle avanguardie, sintetizza con efficacia sorprendente Amigoni:

La scommessa di Landolfi è semmai quella di allargare il linguaggio, di far entrare in esso qualcosa di quel «mondo di ombre», sulla cui esclusione – dicono Freud e Lacan – è edificato il linguaggio stesso.¹⁶⁵

Il guaio è che proprio questa natura esclusiva del linguaggio, fa sì che l'infiltrarsi di certe creature nelle maglie della realtà, mini la solidità di essa e delle sue leggi, delle quali il linguaggio è garante. Questa era la minaccia che il *Porrovia* portava con sé in tempi non sospetti; in tempi, ovvero, in cui questo paradosso mostruoso si inseriva in una realtà altra, quella già di per sé fantastica. Ecco dunque che ora ritorna, questa volta non nel ventre prelinguistico di *Cancroregina*, ma nella nostra realtà, quella di Landolfi e dei suoi lettori, forte, ora più che mai, di rinnovato potenziale perturbante.

Ancora non basta, se, da una parte, la realtà è invasa da creature-parola prive di qualsivoglia referente reale, dall'altra, le parole dotate invece di significati precisi e comunemente accettati, ora, insoddisfatte dei loro referenti, si rivoltano reclamando voce in capitolo. È questo il grottesco caso di *Parole in agitazione*. Il racconto fa parte della raccolta *Un paniere di chioccioline*, nella quale confluiscono gli elzeviri scritti per la terza pagina del «Corriere della Sera», e che presentano alcune delle prove più fantasiose dell'autore. Nel nostro caso, il malcapitato protagonista, sciacquandosi la

¹⁶² Ivi, p.20.

¹⁶³ Kafka F., *Gli affanni del padre di famiglia*, in *I racconti*, Milano, Rizzoli, 1989, p.231.

¹⁶⁴ Amigoni F., *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome* in Tommaso Landolfi, cit., p.21.

¹⁶⁵ Ivi, p.23.

bocca dopo essersi lavato i denti, «per dire che insomma feci tutto come al solito»¹⁶⁶, e sputando successivamente la miscela, si trovò di fronte «loro, le parole»¹⁶⁷. Vispe e allegre queste guizzavano qua e là per il lavandino, discorrevano, danzavano e, non senza una punta di ironia, «decisero di dar la scalata allo specchio [...] e ci riuscirono benissimo, non so in che modo»¹⁶⁸. Dopo che ebbe riconosciuto alcune tra loro, tra le altre, Massicotto, Erario, Martello e Locupletale, quest'ultima, «che sembrava essere la comandante»¹⁶⁹, si rivolse all'uomo, accusando la sua specie di bistrattamenti nei loro confronti, ed esigendo, in particolare, una redistribuzione. Ecco dunque a farsi avanti, tra le altre, Martello, il cui referente, il martello appunto, sarebbe più opportunamente rappresentato dalla parola Totano. Martello reclama per sé, invece, il significato di betulla; alla quale, peraltro, il proprio nome non si addice per niente, e, commenta Martello, dovrebbe invece chiamarsi Trave; ma ecco che allora interviene Trave infastidita, «e giù a leticare»¹⁷⁰. Insomma, per farla breve, all'uomo tocca alla fine infilarle tutte in una bottiglia e, facendole uscire una ad una, assegnare loro casualmente un significato. Tutto bene, senonché:

Tutto fu fatto all'amichevole, sulla parola; nell'agitazione del momento io non pensai ad annotare i vari passaggi e le varie attribuzioni di significato; a me non è rimasto niente in mano, nessun documento probante. Sicché adesso, alle corte, loro sanno cosa significano, non io. È terribile.¹⁷¹

Spesso, a intervenire come ripristinatore dell'ordine e delle leggi nella realtà vacillante, è il caso, tema sempre più centrale della poetica di Landolfi dal dopoguerra a questa parte, e, altrettanto spesso, questo fallisce miseramente. Il caso rimane, in Landolfi, come ultimo baluardo contro l'annichilente fatalità, ma della cui esistenza egli dubita costantemente.

È difficile credere seriamente che un caso (che è sempre e tuttavia un accadimento) sia casuale, o insomma credere seriamente al caso. Pel semplice fatto che una cosa accade non può essere casuale – sembrerebbe di poter affermare con tutta sicurezza, benché la dimostrazione di un tale asserito sia tutt'altro che agevole e forse impossibile. Ma qualcuno ha inventato il caso e tutti i

¹⁶⁶ Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, cit., p.855.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ivi*, p.857.

¹⁷¹ *Ivi*, p.858.

pensanti lo hanno accettato: anche coloro che mostrano di rifiutarlo quale ordinatore o disordinatore dell'universo lo ammettono poi in ogni momento della loro giornata.¹⁷²

Il caso non esiste, sembrerebbe voler affermare Landolfi, se non come ideale che ci protegge dall'altrimenti assoluto determinismo, o per contro, dall'assoluto relativismo, della realtà. Quest'ultimi, non possono che essere per noi inaccettabili, poiché escluderebbero ogni possibilità o le ammetterebbero tutte come vere (che poi è la stessa cosa), lasciandoci annegare nell'*impossibile*. A riflettere tale coppia oppositiva, è già il titolo del metapoetico *La dea cieca o veggente*, da *In società*; nel quale, il poeta, protagonista del racconto, che compone poesie estraendo a sorte le parole, finisce per scrivere *L'Infinito* di Leopardi. Ma soffermiamoci sull'incipit:

Un giorno la poesia avrà fine per la medesima ragione per cui è fatalmente destinato all'esaurimento il gioco degli scacchi, e cioè perché le possibili combinazioni di frasi, parole, e sillabe sono pur sempre in numero limitato sebbene stragrande (del resto il discorso potrebbe essere esteso a molte arti belle e molte altre belle cose). Un matematico sarebbe forse capace di calcolare quante poesie in tutto si possano comporre nelle varie lingue del mondo; composte le quali, sia pure tra centinaia di migliaia d'anni, si dovrebbe forzatamente ricominciare il giro e insomma, volenti o nolenti, riprodurre precedenti poesie o combinazioni, come dire copiar pari pari l'opera dei propri predecessori. (Per questo è inutile ci si dia tanto da fare: la poesia ci pensa da sé a morire.)¹⁷³

«Così, correttamente o no, pensava il poeta Ernesto». Ebbene, in linea con questo ragionamento, la letteratura, dunque, la realtà (verosimilmente una di quelle “molte altre belle cose”), ha i confini rigidi di una scacchiera; è appiattita, ovvero, ad un sistema finito e bidimensionale, qual è il linguaggio. Ecco allora che il poeta Ernesto, e il suo eloquente alter-ego ci svelano forse la chiave di lettura definitiva dell'opera di Landolfi: il linguaggio (quindi la letteratura, quindi la realtà), è un sistema non solo finito e bidimensionale, ma, soprattutto, convenzionale. La letteratura è arbitraria, soggettiva, sostanzialmente incapace di comunicare. Così, allora, non vi è alcun ostacolo al ragionamento «Io ho una gamba di legno [...]. Ragion per cui odio le donne»¹⁷⁴, pur tuttavia, è assolutamente privo di senso per qualsivoglia lettore, escluso

¹⁷² Landolfi T., *Rien va* (1998), in Idem, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, a cura di Italo Calvino, Milano, Adelphi, 2001, p.553.

¹⁷³ Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, cit., p.179.

¹⁷⁴ *Ivi*, p.156.

(forse) l'autore stesso. Allo stesso modo (già noto il binomio donna/realtà), e ciò ci riporta alle pagine di Cancroregina:

Che c'è di contraddittorio in questo? E non si può ad esempio amare follemente una donna, e al tempo stesso riconoscere impossibile ogni relazione con lei, anche solo una relazione in se stessi, che non la riguardi?¹⁷⁵

O più esplicitamente:

Non potrei per esempio rassegnarmi a questo mio stato, qualunque esso sia, e lavorare e aspettare serenamente la morte, la morte naturale? Il mio lavoro potrebbe essere il letterario, e come lo ho sempre sognato: un continuo, calmo, coerente lavoro in assoluta tranquillità. Dove anzi trovare un'occasione migliore? Ricordi ne ho a iosa, e qui dentro veramente potrei impiegare un tempo flobertiano nella redazione delle mie opere. Se poi queste sarebbero votate alla distruzione, se lettori non avrei, che importa? Fu già da un grande messo in chiaro che un'opera d'arte non ha bisogno di storia; e non solevo io dire, più o men felicemente, che la letteratura comincia dove finisce la letteratura? Dove, ripeto, un'occasione migliore?¹⁷⁶

Dove un'occasione migliore? Purtroppo, noi lettori lo sappiamo, fare letteratura dove finisce la letteratura, di solito, porta alla follia. Nell'opera landolfiana di tali esempi se ne sprecano, è questo il caso del poeta Ernesto, del passeggero di Cancroregina, o, volendo fare ancora qualche passo indietro, del malcapitato Y di *Dialogo dei massimi sistemi*. Di questo passo, la via è una sola... «lettore non ne ho colpa»¹⁷⁷: la letteratura, questa volta per tutte, è impossibile.

5.2 Racconti impossibili

Quale momento più opportuno, una volta arrivati a tale drastica presa di coscienza, per introdurre la raccolta *Racconti impossibili*.

Qualora si volesse individuare una matrice che accomuna i dodici racconti, ovvero l'affinità che essi presentano l'uno coll'altro, la quale avrebbe indotto l'autore a raccogliarli e pubblicarli in un'unica silloge, mi pare apprezzabile un'unità poetica di fondo. Essa sarebbe rintracciabile nella rappresentazione, certamente metalinguistica e metaletteraria, dell'incomunicabilità intrinseca al nostro linguaggio, estendibile, in linea con quanto visto poco fa, al fallimento della letteratura e di tutti i "massimi sistemi" che

¹⁷⁵ Landolfi T., *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 1993, p.64.

¹⁷⁶ *Ivi*, p.74-75.

¹⁷⁷ Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, a cura di Idolina Landolfi, *Prefazione* di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991, p.413.

reggono la realtà dalle derive dell'estremo determinismo, o, per contro, relativismo. Ciò, beninteso, nulla toglie alla sostanziale e già conosciuta varietà di declinazioni con la quale questo motivo si presenta poi nei vari racconti. Vediamone alcuni.

Il racconto d'apertura è certo uno dei più conosciuti, nonché uno dei più emblematici di quel difetto del segno linguistico, nonché della compromissione cui l'illusione narrativa è sottoposta in favore della teoria metaletteraria: *La passeggiata*. Il racconto è di argomento banale, descrive una semplice passeggiata appunto, tuttavia, lo fa usando quasi esclusivamente termini desueti e arcaici, rendendolo totalmente incomprensibile, al punto da essere frettolosamente bollato da diversi critici come un esperimento, tutto sommato già visto, di finta significanza. Naturalmente, non c'è quasi bisogno di dirlo, ciò ha lasciato buon gioco a Landolfi di sbugiardare tali interventi, oltre che per il gusto di sbandierare la propria inafferrabilità, anche a riprova della fondatezza della teoria che sta alla base del significato metalinguistico del racconto. In *Conferenza personalfilologicodrammatica con implicazioni*, pubblicata nel 1974 con *Le labrene*, ma già scritta nel '69, dimostra, in barba ai «sopraccìo della critica rotocalcica»¹⁷⁸, che tutte le parole presenti nel racconto si possono agilmente trovare in un «volgare Zingarelli»¹⁷⁹.

Nei racconti dal quarto al sesto, i toni del dialogo scientifico si iscrivono in una cornice fantascientifica e iperfuturistica di mondi lontani dal nostro nel tempo e nello spazio. Gli abitanti di questi mondi, discutono in particolare sul linguaggio umano, è il caso di *S.P.Q.R.*, del suono e della comunicazione, è il caso di *Quattro chiacchiere in famiglia*, o ancora della morte, in *Un concetto astruso*. La cornice, così remota, favorisce all'autore lo straniamento necessario ad offrire un punto di vista altro e disincantato, che scompone il nostro mondo riducendolo al più completo relativismo.

Antitetivamente, i successivi tre racconti si iscrivono nel realismo ironico più basso e grottesco, costruito per lo più sull'espressività dialettale e sulla satira politiceggiante, nei casi di *Conflitto di competenze* e *Pavo italicus*, e sul tema della dissertazione di *Fulgide mete*, ovvero l'etica e le forme del linguaggio blasfemo. In queste tre occasioni la riflessione presente tra le righe sembra spostarsi sull'attenzione al simbolo, all'orpello e alla forma, ai danni del contenuto. Ecco allora le «decorazioni» di Sua Eccellenza, il presidente «d'aa repubblica fondata», una tal quantità di stelle,

¹⁷⁸ Landolfi T., *Racconti Impossibili*, Milano, Adelphi, 2017, p.179.

¹⁷⁹ *Ivi*, p.180.

coccarde, medaglie, onorificenze... che «qua ce vorrebbe er ministro dee Placche e Patacche!»¹⁸⁰.

Ma facciamo un passo indietro per analizzare il secondo racconto della raccolta, che, pur risolvendosi in un perfetto esempio di racconto metapoliziesco, si rivela ancor più interessante per il nostro studio, *A rotoli*. Non privo di un titolo eloquente, il racconto ruota attorno a due temi fondamentali per la presente analisi, la letteratura e il caso, o, più opportunamente, al fallimento di questi due “massimi sistemi”.

L’input del racconto è tra i più usurati del genere poliziesco, il tentativo del delitto perfetto, o, mi ripeto, il fallimento di tale tentativo. A rompere gli schemi è, al solito quando si tratta del Nostro, la mente ipertrofica e iperletteraria dell’assassino, e le derive cavillosamente speculative che questa comporta. Ma ho già svelato troppo, vediamo il testo:

Ecco. La vendetta era compiuta; e la rapina, che a suo modo era anch'essa una vendetta anzi una nemesi; compiuto insomma l'assassinio, perpetrato (o piuttosto eseguito) non diremo secondo le regole, ma contro tutte le regole, si da farne davvero il delitto perfetto sognato da ogni delinquente che rispetti sé stesso. Tutte le precauzioni erano state prese, dalle più elementari alle più complesse e, ma sì, raffinate; e questo delitto non sarebbe rimasto impunito per qualche fortunato concorso di circostanze (come sempre può avvenire), sibbene e molto semplicemente perché sarebbe stato impossibile scoprirne l'autore.¹⁸¹

Tutto procede secondo i piani, e, per apporre l’ultimo tocco che coroni l’opera e dileguarsi, vi è tempo in abbondanza prima della ronda del guardiano. Manca, per l’appunto, soltanto mettere l’arma nella mano del defunto ad inscenare un suicidio. Come ogni criminale che si rispetti, o almeno che rispetti sé stesso, ha avuto la cura di prestare attenzione alla mano favorita dalla vittima, che, nel presente caso, è mancina. Tuttavia, apprestandosi a posizionare l’arma, l’assassino viene bruscamente interrotto dal ricordo di una vecchia lettura:

In un suo meraviglioso racconto Gaboriau ci narra d'un omicida che, come il nostro, aveva inscenato un suicidio e che sarebbe perfettamente riuscito nel proprio intento, non fosse stato per una minuzia. Anche lì, come qui, il morto era mancino; l'omicida aveva pertanto posto la rivoltella nella sua mano sinistra; senonché gli inquirenti ignoravano che il morto fosse mancino

¹⁸⁰ *Ivi*, p.127.

¹⁸¹ *Ivi*, p.15.

e furono messi in sospetto dalla apparente irregolarità della messinscena, ossia appunto da ciò che in essa era perfettamente regolare; onde seguì ultimamente la cattura del colpevole.¹⁸²

L'ossessione calcolatoria, alimentata dall'illustre precedente letterario, precipita il protagonista, che orgogliosamente teme per la salvaguardia del suo capolavoro, in un labirinto di congetture e cavillamenti, sottraendogli di pari passo il tempo a disposizione per la fuga. Ritorna la similitudine degli scacchi de *La dea cieca*, e, ancora, la metariflessione sul beneficiario di tali ragionamenti, già in *Cancroregina*; affinità tematiche che paiono svelare parallelamente un'affinità semantica. La letteratura, in ultima istanza, nel tentativo di trasmettere un messaggio, causa un cortocircuito logico nel ricevente, il quale arriva al punto di sostenere che ogni problema sia per sua natura insolubile, anzi impensabile, altrimenti aggiungeremmo *impossibile*.

Torniamo agli investigatori di Gaboriau. Investigatori: di invece personaggi letterari, personaggi speciosi loro medesimi. Mi fanno pensare agli avversari di quei tali maestri che giocarono anzi crearono le Immortali, le famose partite a scacchi che vanno sotto questo nome; i quali maestri mai e poi mai avrebbero potuto giocare o creare alcunché d'immortale se, appunto, non avessero avuto di fronte avversari assolutamente indegni di loro. Bah, buffo raffronto, che sembrerebbe che posto antifrasticamente: che cosa se ne vuol cavare, che se gli investigatori fossero stati indegni dell'assassino, questi avrebbero dovuto trionfare e loro soccombere? Eppure in certo modo è così.¹⁸³

Ah credetemi, ogni problema non è soltanto insolubile, è addirittura impensabile. È una tegola sul capo, l'ho già detto, e niente più. [...] Santo cielo! a chi sto parlando? A chi sto parlando invece di... Non so pensare, ecco dov'è il guaio; con tutti i miei titoli accademici non so pensare. E ormai è finita, non mi rimane che...¹⁸⁴

Come ogni poliziesco che si rispetti però, ad un minuto dall'arrivo del guardiano, ecco che puntuale sorge la risoluzione definitiva: «Alea! Tirare a sorte!»¹⁸⁵. Estrarre dunque una moneta: se è testa l'arma va nella mano sinistra, croce nella destra. Il resto è immediato; il rumore della moneta sul pavimento mette in allarme la guardia, che anticipa la ronda e becca l'assassino infilato sotto la scrivania a verificare il responso della moneta. Tutto il ragionamento sulla natura del problema e sulla sua impossibilità viene meno di fronte alla banale soluzione, ma, nemmeno dinanzi a questo paradossale collasso del caso, il narratore si rassegna alla fatalità:

¹⁸² *Ivi*, p.17.

¹⁸³ *Ivi*, p.26.

¹⁸⁴ *Ivi*, p.27.

¹⁸⁵ *Ivi*, p.29.

E vedi a che cosa è affidata la nostra sorte: quando sarebbe stato così facile far saltare la moneta sul tappeto anziché sul piancito; e quando ormai il problema era risolto!¹⁸⁶

5.3 *Rotta e disfacimento, ovvero il miserere*

A chiudere la raccolta del '66, è *Rotta e disfacimento dell'esercito*. Se fino ad ora si potuto parlare di racconti sull'impossibilità, questo è il solo caso in cui il racconto è compiutamente impossibile. Diviso in due sezioni, la prima inizia come un racconto classico, ostentatamente letterario, iscrivendoci nello scenario di un racconto gotico di maniera.

Correvano tempi non sospetti: la notte s'udiva ancora l'ululato dei lupi, e la volpe latrava da una spiaggia proprio di fronte al paese, incurante del rubellio dei cani; ancora qualche brigante attardato s'aggirava nei boschi verso gli alti passi. Ma la famiglia era stavolta in una sua casa di campagna: con un piazzaleto davanti e sul lato una cappellina, piuttosto rustica a vero dire (oggi è qualcosa come una legnaia). Di qui d'altronde i lupi si sarebbero uditi più vicini, non fosse che era una notte di tempesta.¹⁸⁷

Con abile gioco di inquadrature, si passa dall'esterna oscurità del bosco sconvolto dalla violenza della tempesta, cui si presta una riflessione sulla natura come prigioniera agonizzante dell'eternità, il cui lamento fa sorgere negli uomini le immagini più orribili e voluttuose; all'interno della casa di campagna nella quale una tenera famigliola si accinge ad andare a dormire, non senza seminare anch'essa per le scale sinistri presagi. I loro gesti vengono ritualizzati e fortemente marcati, accompagnati da superstiziose riflessioni alimentate dall'infuriare della bufera.

Che cosa, invero, si direbbe, non può avvenire in una notte di tempesta?¹⁸⁸

Si arriva al punto in cui, lasciati tutti ai propri letti, una voce maschile prende la parola: «Clara, ch'io evoco dal regno delle ombre...»¹⁸⁹.

¹⁸⁶ *Ivi*, p.30.

¹⁸⁷ *Ivi*, p.154.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

Ecco che, all'improvviso e senza alcuna delicatezza, il rito esorcistico viene interrotto, e con esso si infrange la tensione di noi lettori verso la comparsa del soprannaturale. Dopo un attimo di silenzio rappresentato tipograficamente da un'assordante spazio bianco, a intervenire è l'autore stesso.

*Ma via, ma cos'è questa accumulazione di dati inerti, cosa sono soprattutto questo tono tronfio ed esclamativo, queste domande più o meno retoriche, in una parola quest'os rotundum?*¹⁹⁰

Con toni di indignazione ed invettiva, che probabilmente celano il riso umoristico ai danni di sé stesso, si scaglia contro la falsità della scrittura e il suo *mestieraccio* di scrittore.

*Un certo mestieraccio gli ha un bel metterci il naso, non riesce a palliare la falsità di questa scrittura, e dunque non solo di questa scrittura.*¹⁹¹

Non solo questa scrittura dunque, ma la scrittura in generale, è vittima del suo stesso gioco. Essa viene smascherata nel bel mezzo del suo barare. Non solo, i suoi propri strumenti diventano argomenti della pubblica accusa, *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* sono decostruiti ed esposti a testo, rompendo ogni rimanenza di ciò che era stato il patto finzionale. A venire esaminata, in un primo momento è l'*elocutio*; difficoltà sintattiche e verbali di ogni genere, l'accozzaglia di aggettivi indeterminativi, lo sgraziato tentativo di sostituirli con ordinali... sintomi evidenti di una patologia che affligge non solo questo, ma il racconto in generale.

*Beh, direte, non c'è bisogno di correre ai sintomi: la crisi di questo racconto è in certo modo implicita anzi immanente. D'accordo! Occorre avere una tal quale dose di follia per raccontare una storia, e forse il titolo di tutta intera la presente raccolta doveva essere, meno ambiguamente, Racconto: impossibile.*¹⁹²

¹⁸⁹ Ivi, p.156.

¹⁹⁰ Ibidem, corsivo d'autore.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ivi, p. 157.

Ecco allora la delegittimazione totale della letteratura, strada oramai non più percorribile. Processo tutt'altro che limitato al solo genere fantastico, a tenere il ritmo di questa decostruzione sembra piuttosto essere il *modo* fantastico, inteso come logica svuotante e sottrattiva. Portatore di un carnevalesco rovesciamento dell'ordine, il fantastico nega ogni possibilità di appiglio nel mondo, che i mezzi siano la letteratura, la parola o il caso, ha poca importanza, poiché sono tutti parimenti ingannevoli conforti di cui ci dotiamo in mancanza di alternativa migliore.

Quest'ultimo affronto viene lanciato al cospetto dell'intera letteratura, eloquente può rivelarsi, sotto questo aspetto, l'oscuro titolo del presente racconto. Esso infatti parrebbe far riferimento ad un trattato di retorica antico, opera di importanza capitale seppur di attribuzione incerta, per molto tempo attribuita a Cicerone: si tratta della *Rhetorica ad Herennium*. Nel trattato, l'arte persuasiva della parola viene sovrapposta alla strategia militare:

Questo modo di disporre gli elementi, simile alla disposizione allineata dei soldati sul campo di battaglia, può con molta facilità fare conseguire la vittoria, sia nella disputa oratoria che nel combattimento.¹⁹³

Ecco allora, a proposito di «dispositio locorum e instructio militum»¹⁹⁴, che l'autore si sposta sul piano della *dispositio*, e il titolo, *Rotta e disfacimento dell'esercito*, acquista concretezza. Impegnando la sua concentrazione in «simili scempiaggini»¹⁹⁵, l'autore tenta nondimeno di offrire al lettore insoddisfatto la conclusione cui aspira. Tuttavia, ciò che ne risulta è un elenco alfabetico in cui i vari passaggi del racconto sono brevemente abbozzati, come a mostrare l'interno del taccuino dello scrittore e l'arbitrarietà con la quale sono disposte le varie sezioni. Un'pò di anni più tardi, con simili stratagemmi ed intenzioni, Calvino proporrà il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel quale la ricerca dell'autore porterà ad altrettanto affine esito, ovvero l'inafferrabilità della realtà e del vero. Costruito sulla concezione della letteratura come gioco combinatorio, non estranea al Nostro, il romanzo di Calvino, pubblicato nel 1979,

¹⁹³ Todorov T., *Teorie del simbolo* (1984), in Guidi S., *Gli infortuni della retorica landolfi e il linguaggio «en abime»*, in «Studi Novecenteschi», 14, n.33 (1987), p. 124.

¹⁹⁴ Pezzotta A., *TOMMASO LANDOLFI*, in "Belfagor", 48, n.5 (1993), p.555.

¹⁹⁵ Landolfi T., *Racconti Impossibili*, cit., p.157.

verrà immediatamente riconosciuto come emblematico dell'approccio letterario postmoderno.

L'esposizione elencatoria dei passaggi successivi, ad ogni modo, è sufficiente a svelare, per la disperazione di chi scrive una tesi sul fantastico, che ancora una volta il racconto precipita, senz'alcuna probabilità, in una todorovianamente strana storia di briganti, e poi, ulteriormente, nello scherzo di cattivo gusto di uno zio buontempone. Al che, esasperata, la povera Clara dà in pianto a dirotto:

n) «*Qui non succede mai nulla!*».¹⁹⁶

Quindi, la morale del racconto:

o) *Riflessione ultima, conclusiva e costruttiva del narratore, brevemente riassunta: «Ah non qui ed ora soltanto: mai e in nessun luogo succede nulla, e la tempesta ha un bell'accumulare presagi, povera Clara!»*.¹⁹⁷

Lungi dall'essere costruttiva, questa riflessione pare deridere tutto quanto scritto finora e, soprattutto, il lettore che si è lasciato indurre da questa sottospecie posticcia di fantastico, seppur per poco tempo, ad un blocco conoscitivo, che gli ha fatto addirittura credere a tali scempiaggini. Dello stesso nostro parere, tra l'altro, pare essere l'autore, il quale non sembra nient'affatto apprezzare un narratore ciarlatano di tal fatta.

*Ebbene, non c'è altro: cosa ne dite? Io per me dico che se a questo si doveva arrivare tanto valeva arrivarci alla bella prima: quando un racconto ha da finire così, tanto vale non scriverlo [...]*¹⁹⁸

Temendo le autoinvettive che già scorge tra le righe del suo testo, si leva una buona volta i panni di «nequissimo narratore»; dunque, «Cosa concludo? Niente, si capisce»¹⁹⁹. Sembra ormai certo che, di qui, non si prosegua oltre, e che l'autore si chiuda d'ora in avanti nel silenzio. Senonché di nuovo prende la parola, «Salvo che a

¹⁹⁶ *Ivi*, p.159.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ivi*, p.160.

concludere (cioè in questo caso a mostrare l'impossibilità di concludere) potrebbe servire una questione oggi divenuta o ridivenuta d'attualità»²⁰⁰:

Basta o non basta dire: «Io non ho niente da dire»? Ovvero: dire «Io non ho niente da dire» è dir qualcosa o è dir nulla? Per carità, non tiriamo ora fuori il metro logico, altrimenti la risposta è palmare, e come tale inservibile. Difatto a chi dica «Io non ho niente da dire» il volgare oppone: «E perché allora non taci?». Eh, santa semplicità: è ben vero che una tale dichiarazione non fa di per sé contenuto, ma non è d'altro canto men vero che è una dichiarazione, un'alcuna cosa che quel sere sente il bisogno di dire, e alle brutte sempre un detto (questa è tuttavia logica, ma almeno un 'po' più logica dell'altra).²⁰¹

In ultima istanza dunque, *Racconti impossibili* ci dà la chiave di lettura anche per le raccolte che seguiranno. L'esito naturale di questa indagine sarebbe, volendo tirar fuori il «metro logico», il definitivo abbandono al silenzio, inevitabile frutto del tradimento e della completa sfiducia nella letteratura e nella realtà stessa. Tuttavia, l'autore ammette di non poter accettare questa soluzione, troppo forte è «il bisogno di dire». Non mi sembra appropriata, dunque, la considerazione di Lazzarin²⁰², che separa, in questa fase, gli esiti del fantastico da quelli di altri generi, dai quali questo si discosta riducendosi ad un sostanziale silenzio. Si vedranno ancora casi, come il racconto omonimo di *Un paniere di chioccioline*, con il persecutorio e buzzatiano suono, non meglio precisato, di cui il titolo, o ancora quello di *Le labrene*, chiaro omaggio al Poe de *La sepoltura prematura*, che pur non aderenti al fantastico classico, si possono, mi pare, senza indugio, considerare fantastici. Più in linea con il percorso dell'autore è, senz'altro, la considerazione di Stefano Guidi; il quale, citando Genette, parla del «principio attivo della letteratura ridotta al suo essenziale»²⁰³, ovvero l'istinto di autoconservazione intrinseco alla letteratura, che la fa fiorire dalla sua stessa decomposizione. Landolfi lo conosceva già da *Cancroregina*. Ancora Guidi: «il discorso sul vuoto diventa un tacere parlando del silenzio, l'annullamento di parole su una bocca afasica cristallizzata in immagine liberatoria»²⁰⁴ del tutto opportuno allora riferimento all'emblematico racconto *La muta*, da *Tre racconti*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Lazzarin S., "Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico, in "Studi Novecenteschi", 29, n.63/64 (2002), p.233.

²⁰³ G. Genette, *Figure I* (1969), in Guidi S., *Gli infortuni della retorica landolfi e il linguaggio «en abime»*, in «Studi Novecenteschi», 14, n.33 (1987), p.124.

²⁰⁴ *Ivi*, p.125.

Se fin dal principio m'era stato chiaro che ella doveva essere mia, ora ben vedevo che non poteva essere mia. La forma che mi stava dinanzi palpitante della sua anima era un oceano senza fondo, un deserto incolmabile, improbabile, abbagliante su cui non v'era speranza di posa, di cui non v'era speranza di possesso. [...] Eppoi era muta.²⁰⁵

Da *Racconti impossibili* in poi, almeno fino a quando non raggiungerà l'«impossibilissimo stato», Landolfi non smetterà di fare letteratura. Come i suoi personaggi sceglie di “fare letteratura dove finisce la letteratura”, ben consapevole di andare incontro alla follia. E di lì continuerà a scrivere, pagina per pagina, il proprio Miserere.

*La solita storia infine: chi così dice di non aver niente da dire è uno a mezza strada tra il silenzio e l'espressione, un infelice cui il silenzio gioverebbe, ma che non sa conquistarsi nemmeno il silenzio. Sicché, ecco, la vera conclusione del mio discorso potrebbe essere un puro e semplice miserere per l'anima di tale sciagurato.*²⁰⁶

²⁰⁵ Landolfi T., *Tre racconti*, Milano, Adelphi, 1998, p.34.

²⁰⁶ Landolfi T., *Racconti Impossibili*, cit., p.161.

Conclusioni

Per congedarmi, vorrei rispondere a coloro che, non a torto, protesteranno, lungo queste pagine, il mio allontanamento dal tema centrale di questa tesi, il fantastico. In primo luogo, ringrazio di cuore coloro che avranno l'ardore e il buon tempo di arrivare a leggere fin qui, e, contemporaneamente, confesso, mio malgrado, la colpa di cui vengo accusato, nella speranza di non aver eccessivamente deluso le aspettative. La tesi che dichiaratamente si proponeva come uno studio sul fantastico, cui l'autore di riferimento doveva soltanto fungere da campione di laboratorio, ha finito per diventare una tesi su Landolfi. Non è nuovo, e anzi traspare ampiamente a testo, il particolare narcisismo dell'autore, per cui da narratore egli amava parlare e sentirsi parlare, tanto che, anche al punto in cui lui stesso demolisce la letteratura come impraticabile, ugualmente non può rinunciarvi. Ammetto, e me ne rendo conto con voi, di essermi lasciato attrarre da tale personalità letteraria, nonché di averle permesso di rubare il palco al legittimo protagonista di questo lavoro. Pure, mi chiedo, non è forse questo l'unico modo per offrire un quadro fedele delle oscillazioni, delle irregolarità e, perché no, delle contraddizioni cui è realmente sottoposto il fantastico nella letteratura, in quanto frutto di un insieme di singole coscienze letterarie? Non è altresì vero che, facendo eccessivo affidamento sulla teoria, questa rischia di distorcere ciò che rappresenta, come una cartina geografica che traduce in due dimensioni qualcosa di originariamente tridimensionale? Ecco, mi pare appunto che sia questa in ultima analisi la traiettoria del fantastico nel Novecento. Esso passa dalle due dimensioni, come quel genere cui ampiamente e sensibilmente Todorov aveva tracciato i confini, alle tre dimensioni, al "supergenere", al "modo", a quella logica che agisce su più piani, su generi diversi, perfino con altri mezzi espressivi all'infuori della letteratura. Il teorico bulgaro l'aveva già intuito, linguaggio e letteratura sono strettamente legati non solo dall'ovvia edificazione dell'una sull'altro, bensì anche dalla loro contraddizione. La letteratura tende per natura a scardinare l'aristotelico principio di non contraddizione sul quale il linguaggio si innesta. Landolfi, o meglio, il fantastico landolfiano, è la dimostrazione lampante di come la letteratura prosperi dove il linguaggio agonizza, ovvero dove la letteratura stessa agonizza: «Quale occasione migliore?». Coerentemente con la teoria

bachtiniana del carnevalesco, il fantastico opera, per questo tramite, una demolizione dei tabù, il primo dei quali è il linguaggio stesso. In Landolfi, si assiste ad un totale annullamento delle distinzioni tra razionale e irrazionale, tra reale e irreale, tra naturale e soprannaturale. E lo scioglimento di questi confini è ben più efficace proprio in virtù dell'esplorazione che l'autore conduce, sia dentro al fantastico, sia fuori da esso. Non mi pare, dunque, fuori luogo prendere a prestito congiuntamente le proposte di Jackson e Bessière per descrivere gli atteggiamenti con i quali Landolfi corrode fantastico e paradigma di realtà. Il fantastico, inteso come logica, infesta questi due mondi, da un lato evidenziandone le *ombre* e gli spazi vuoti, dall'altro producendone un'immagine capovolta, una *controforma* appunto. Il fantastico tradizionale è scardinato in Landolfi dall'interno e dall'esterno, e parimenti lo è il paradigma di realtà; così che le macerie di entrambi confluiscono nel mondo di noi lettori. Questo, non più schermato dal velo della finzione, è investito dalla portata perturbante di queste macerie con un'intensità mai vista fino ad ora. La conseguenza? La messa al bando di ogni certezza e consolazione, in favore di una necessaria rassegnazione all'assoluto relativismo o, se si preferisce, determinismo del nostro universo.

Alla luce di ciò, è bene che io ritratti un assunto che ingenuamente avevo tratto e sprovvedutamente lasciato a testo nel Capitolo II di questo studio. Affermavo infatti, nel tal luogo, che, nell'universo di Landolfi, «Il fantastico [...], nel suo slancio gnoseologico, fallisce miseramente». Ebbene, non è esatto, la sonda del fantastico in Landolfi riesce fin troppo bene nel suo intento conoscitivo (per lo meno fin dove possibile laddove non vi è più distinzione tra vero e falso); tuttavia, è l'autore stesso a non potersi rassegnare al risultato delle sue ricerche, ragion per cui, continua a cercare.

Tornando al principio di questo discorso, concederete che il Nostro, in misura eccezionale e, per quanto ne so, senza pari, ha lasciato nelle sue pagine ampio spazio alla riflessione, all'autocritica e, non da ultimo, alla teoria letteraria. E in questa sua ricerca non ha mancato di appellarsi a innumerevoli risorse, dall'abuso della prima persona al diario, dall'autocommento alla saggistica, dalla metaletteratura alla traduzione, declinando di volta in volta il suo approccio letterario in atteggiamenti, come quello allegorico, il pastiche o la parodia, che rispecchiassero, dal punto di vista delle forme espressive, anche ipertestuali, lo stato della sua ricerca. Non di rado, nelle pagine di questa tesi, ho lasciato voce alle diverse maschere dietro le quali l'autore ha

celato la sua penna, che, prodighe di riflessioni e rimproveri, hanno saputo, meglio di chiunque altro, scavare a fondo nella coscienza dell'autore e legittimare, spero, ogni riflessione teorica che da esse ho saputo trarre. Addirittura, e se vi piace leggetelo come un invito, non posso fare a meno di pensare che un brillante studio su Landolfi potrebbe nascere unendo tra loro soltanto frammenti di testi che portano la sua firma. Concludo, allora, con l'auspicio che l'affidamento riposto nell'autore, da chi scrive, possa ugualmente aver offerto un'esaustiva immagine della rotta intrapresa dal fantastico nel Novecento.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- Landolfi T., *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 1993.
- Landolfi T., *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996.
- Landolfi T., *Il Mar delle Blatte, e altre storie*, Milano, Adelphi, 1997.
- Landolfi T., *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995.
- Landolfi T., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi, scelte da I. Calvino*, a cura di Italo Calvino, Milano, Adelphi, 2001.
- Landolfi T., *Opere I (1937-59)*, a cura di Idolina Landolfi, Prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991.
- Landolfi T., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992.
- Landolfi T., *Racconti Impossibili*, Milano, Adelphi, 2017.
- Landolfi T., *Tre racconti*, Milano, Adelphi, 1998.

Bibliografia secondaria

- Alazraki J., *La narrativa fantastica*, in «Storia della civiltà ispanoamericana», a cura di D. Puccini – S. Yurkievich, 2 (2000).
- Alazraki J., *Qué es lo neofantástico?*, in «Mester», 19, n.2 (1990).
- Amigoni F., *Fantasmii del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Amigoni F., *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in «Strumenti critici», 12, n.1 (1997).
- Bachtin M., *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, a cura di Margherita de Michiel e Augusto Ponzio, Bari, Edizioni dal Sud, 1997.
- Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.
- Borges J.L.; Ocampo S.; Bioy Casares A., *Antologia della letteratura fantastica*, Torino, Einaudi, 2007.
- Camus A., *La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka*, in A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani (1972).
- Carnevale D., *Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco*, in «Comparatismi», n.5 (2020).

- Castaldi S., *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, in "Forum Italicum", 44, n. 2 (2010).
- Castaldi S., *Ingordi e digiunatori: ingestione del dato culturale nel secondo Novecento italiano*, in "Italica", 90, n.4 (2013).
- Cecchini L., *Parlare per le notti*, Aarhus, Aarhus University. 1999.
- Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Cortellessa A., *L'arme infeconda*, in "Chroniques italiennes", n.81-82 (2008).
- Cortellessa A., *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, in "Bollettino '900", 1-2 (2005).
- De Lucia S., *Tommaso Landolfi*, in "tradurre", n.14 (2018).
- Ferrando S., *Tommaso Landolfi: amore e terrore per le parole*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 27, n.2 (1998).
- Frye N., *Anatomia della critica*, trad. it. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Milano, Einaudi, 2000 (*Anatomy of criticism*, Princeton University Press, 1957).
- Guidi S., *Gli infortuni della retorica landolfi e il linguaggio «en abime»*, in «Studi Novecenteschi», 14, n.33 (1987).
- Jameson F., *Magical narratives, romance as genre*, in «New Literary History», 7, n.1, 1975.
- Lazzarin S., *"Dissipatio Ph.G." Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, in "Studi Novecenteschi", 29, n.63/64 (2002).
- Lazzarin S., *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 37, n.2 (2008).
- Lazzarin S., *I nomi della tradizione nel fantastico italiano dell'epoca postmoderna*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 42, n.3 (2013).
- Lazzarin S., *Oltre il fantastico. Landolfi, il Diario Perpetuo e il fantastico del Novecento*, in "Studi novecenteschi", 43, n.91 (2016).
- Lazzarin S., *Parole-vitici: Bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in "Studi novecenteschi", 34, n.74 (2007).
- Lugnani L., *Per una delimitazione del "genere"*, in «La narrazione fantastica», Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- Mesarova E., *Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia*, in «Romanica Olomucensia», 26, n.1 (2014).
- Micali S., *Il corpo del mostro. Retoriche del neofantastico*, in "Between", 4, n.7 (2014).
- Orlando F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.
- Pezzotta A., *TOMMASO LANDOLFI*, in "Belfagor", 48, n.5 (1993).
- Sanna I., *Traduzione e significato nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, in "Medea", 2, n.1 (2016).

- Santini W., *Le maschere della scrittura. Appunti linguistici sulla narrativa di Tommaso Landolfi* [tesi di laurea magistrale], Toronto, University of Toronto, 2015.
- Santoro L., *Il fantastico? Pur sempre una questione di realtà*, in «Belphégor», 11, n.1 (2013).
- Stasi B., *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, in «Chroniques italiennes», n. 81-82 (2008).
- Terrile C., *Tommaso Landolfi nelle regioni dell'indicibile*, in “Between”, 11, n.21 (2021).
- Todorov T., *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti Editore, 1995 (ed. orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970).
- Vitelli M., *Julio Cortazar e il 'neofantastico'*, in «Mosaico», n.3 (2016).
- Zangrilli F., *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2017.
- Zublena P., *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013.