



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di laurea magistrale in
Filologia e letteratura italiana

Tesi di laurea

«Il verso gettato al vento».
Sulla poesia di Tommaso Landolfi

Relatore

Ch. Prof. Attilio Bettinzoli

Laureando

Lorenzo Giglio

Matricola 815558

Anno Accademico

2012/20013

INDICE

PREMESSA.....p. 4

CAPITOLO PRIMO – *Dietro il sipario della prosa. Considerazioni preliminari sulla poetica di Tommaso Landolfi*.....p. 8

1. *Tra «letteratura impossibile» e poesia irraggiungibile*.....p. 8

2. *Tradizione e convenzione*.....p. 12

3. *La citazione poetica*.....p. 17

4. *L'errore necessario*.....p. 22

5. *La maschera*.....p. 26

6. *Ripetizione e ripetitività*.....p. 29

7. *Svelamento e occultamento*.....p. 33

CAPITOLO SECONDO – *Il linguaggio e l'arte*.....p. 39

1. *«Un alternarsi di fiducia e di sconforto»*.....p. 39

2. *Incomunicabilità e ambiguità*.....p. 45

3. <i>La parola come atto</i>	p. 50
4. <i>Poesia metapoetica</i>	p. 55
5. <i>Linguaggi artistici e traducibilità</i>	p. 60
6. <i>Le parole morte e la poesia che resuscita il passato</i>	p. 69
CAPITOLO TERZO – <i>La morte e il nulla</i>	p. 75
1. <i>Il dialogo con i morti</i>	p. 75
2. <i>I nonnati</i>	p. 81
3. <i>Tra vita e morte</i>	p. 86
4. <i>Altrove</i>	p. 93
5. <i>Il sonno come morte</i>	p. 99
CAPITOLO QUARTO – <i>La donna</i>	p. 107
1. <i>Amore e morte</i>	p. 107
2. <i>La Madre</i>	p. 114
3. <i>La Maledetta</i>	p. 120
4. <i>La donna onirica</i>	p. 126
CONCLUSIONI	p. 132
BIBLIOGRAFIA	p. 139

PREMESSA

Tommaso Landolfi, autore affermato e riconosciuto nel panorama delle lettere italiane del Novecento, non ha bisogno di dettagliate presentazioni. Sebbene esempi della sua narrativa, che spazia dal genere gotico alla fantascienza, non figurino sempre nelle antologie scolastiche, i suoi racconti e i suoi romanzi sono ben noti. Non che la fama di “scrittore difficile” che lo circondava si sia dissipata; ma almeno una parte non indifferente della critica sembra ormai accettarne il ruolo di narratore di primo piano, per quanto eccentrico e estraneo a facili collocazioni, del nostro Novecento.

In vita, Landolfi pubblicò soprattutto con Vallecchi. Nell'ultima parte della sua carriera si assiste alla scissione del contratto con l'editore fiorentino e all'inizio della breve collaborazione con la casa editrice milanese Rizzoli; la quale si impegnerà, alla morte dell'autore e sotto la supervisione della figlia Idolina, a raccogliere e pubblicare in tre volumi tutte le sue opere. La cura e la dedizione profuse nel tentativo di promuovere e approfondire, attraverso studi, convegni e curatele, la conoscenza dello scrittore di Pico da parte della figlia, non vengono tuttavia completamente ripagate. Rizzoli pubblica solo due volumi: il primo¹ contiene le opere pubblicate dagli esordi (1937) al 1959, il secondo² copre un arco di tempo che va dal 1960 al 1971. Il terzo volume, che avrebbe dovuto contenere le ultime raccolte di racconti e di elzeviri, gli scritti critici e le poesie non vedrà mai la luce. Ma se alcuni estratti da *Le labrene* (1974) e da *A caso* (1975), insieme a

1 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, *Prefazione* di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991.

2 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992.

diversi elzeviri della raccolta *Del meno* (1978), avevano trovato una collocazione e una diffusione già all'interno dell'antologia curata da Italo Calvino, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, non si conoscono ristampe, nel corso degli anni '80 e '90, del volume di recensioni, *Gogol' a Roma* (1971), e delle due raccolte poetiche: *Viola di morte* (Vallecchi, 1972) e *Il tradimento* (Rizzoli, 1977).

Nel 1992 inizia (con *Le due zittelle*) la ristampa di tutte le opere (e delle traduzioni) di Landolfi da parte di Adelphi; ma bisogna aspettare dieci anni per l'edizione di *Gogol' a Roma*, e quasi venti per quella del primo volume di liriche: solo nel 2011 la casa editrice milanese ristampa *Viola di morte*. Il testo è quello dell'edizione Vallecchi, alla quale ho fatto riferimento nel corso del mio lavoro. *Il tradimento*, invece, non è ancora stato ristampato e le citazioni derivano dall'edizione Rizzoli, l'unica esistente al momento.

Nel corso della mia ricerca non mi sono imbattuto in lavori dedicati sistematicamente all'analisi approfondita dell'opera poetica landolfiana, ma ho avuto modo comunque di consultare alcuni utili contributi.³ Il primo capitolo del presente studio informa del rapporto che Landolfi ha intrattenuto nel corso della sua quarantennale carriera con la poesia: dalla prosa dei racconti e dei romanzi, alle incursioni nel campo della produzione teatrale, passando per gli scritti di carattere critico-letterario. Il capitolo, inoltre, analizza le ricorrenti ossessioni della poetica landolfiana e le riconduce all'unica meta della lirica, attraverso un percorso letterario che, in un ripiegamento sempre più accentuato dell'io, tenta per gradi la narrazione fittizia, il diario simulato, la confessione intima e, infine, il diario in

³ Cito di seguito solo alcuni dei contributi fondamentali sulla poesia di Tommaso Landolfi: O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990; P. TRIPODO, *Viola di morte, Il tradimento*, in *Landolfi libro per libro*, pp. 77-80; poi in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Torino, Aragno, 2009; E. CAPELLI, *Landolfi e la poesia*, in «Il Verrì», n. 3-4, 1994, pp. 63-79; L. FONTANELLA, *La poesia di Tommaso Landolfi*, in «Otto/Novecento», n. 3-4, 1991, pp. 195-202; P. RUFFILLI, *La poesia gotica di Tommaso Landolfi*, in «Il Verrì», n. 3-4, 1984, pp. 146-153; L. LATTARULO, *Nota su Landolfi poeta*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1977, n. 1/2, pp. 129-135; B. AMBROSI, *Tommaso Landolfi tra disillusione e rielaborazione. Echi leopardiani e montaliani in Viola di morte e Il tradimento*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», n. 27, 2004, pp. 69-82.

versi.

Mi è sembrato opportuno, poi, adottare un criterio di analisi per aree tematiche data anche la non soluzione di continuità (ribadita dall'autore in una breve nota introduttiva alla seconda raccolta) che lega *Viola di morte* al *Tradimento*. I temi sono quelli che ricorrono in tutta la produzione landolfiana, ricondotti nei tre capitoli ad altrettante sfere di argomentazione indipendenti ma non isolate: il linguaggio e l'arte, la morte e il tempo, l'amore e la donna. Un fragile filo connette le tematiche all'interno delle due raccolte di poesia, rendendo l'opera poetica landolfiana un *unicum* a suo modo compatto nel panorama della lirica contemporanea: e quel filo è il concetto di libertà; mi sono proposto di analizzarne la fisionomia nelle stringate conclusioni di questo lavoro.

Nella trattazione delle raccolte è stato necessario, naturalmente, fare riferimento al resto della produzione landolfiana (sono stati citati abbondantemente tanto i racconti e i romanzi d'invenzione, quanto i diari e gli articoli di carattere più intimo)⁴ e all'instancabile attività di traduttore (specialmente dal russo) in cui Landolfi si cimentò per buona parte della sua vita. Le sue traduzioni delle liriche di Aleksandr Puskin, di Fedor Tjutcev e di Michail Lermontov sono state messe a frutto sistematicamente.⁵ È stato, inoltre, proficuo confrontarsi in questo senso con un'opera come *Il fiore del verso russo*, un'antologia (che Landolfi non poteva non conoscere) a cura dell'amico e maestro Renato Poggioli, pubblicata in prima edizione nel 1949 e successivamente ampliata nel 1962.

L'attenzione si è concentrata anche sulle opere di altri autori che possono

4 Le opere landolfiane a cui ho fatto più spesso riferimento sono il *Dialogo dei massimi sistemi*, *La pietra lunare* e *Cancroregina* per quanto riguarda le opere d'invenzione. Altrettanto citati i diari (*La biere du pecheur*, *Rien va* e *Des mois*), gli *Articoli* della raccolta *Ombre* e gli elzeviri di carattere autobiografico (contenuti in raccolte quali *Un paniere di chioccioline* e il recente *Diario perpetuo*). Meritano una menzione speciale, inoltre, altre due opere: il dramma in endecasillabi sciolti *Landolfo VI di Benevento* e il *Breve canzoniere*, opera a metà tra il dialogo e la raccolta poetica. Riferimenti bibliografici più precisi saranno forniti nel corso della tesi.

5 A. PUŠKIN, *Poemi e liriche*, traduzione e note di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 2001; M. LERMONTOV, *Liriche e poemi*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 2006; F. TJUTCEV, *Poesie*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 2011.

avere avuto un'influenza decisiva sulla poesia dell'autore di Pico. È stata quindi necessaria l'assidua consultazione dell'opera poetica di esponenti della tradizione gotico-romantico-simbolista (in particolare Poe, Nerval, Baudelaire e Mallarmé), nonché di un pilastro della poesia italiana della prima metà dell'Ottocento come Leopardi, e di autori italiani e stranieri contemporanei a Landolfi: su tutti, spicca la figura dell'amico Eugenio Montale. Non sono indifferenti però i contributi da parte di poeti che negli anni '60 e '70 sono nomi ormai affermati della letteratura del Novecento: T. S. Eliot, J. L. Borges, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo.

Riprendere e approfondire il discorso sulle liriche di Landolfi è, a mio parere, necessario per comprendere pienamente la poetica di un autore tuttora sottovalutato nel panorama letterario del Novecento italiano ed europeo.

CAPITOLO PRIMO

*Dietro il sipario della prosa.
Considerazioni preliminari
sulla poetica di Tommaso Landolfi*

1. Tra «letteratura impossibile» e poesia irraggiungibile

Quando, nel 1972, Tommaso Landolfi pubblica la raccolta di poesie *Viola di morte*¹ presso l'editore Vallecchi, l'autore ha ormai alle spalle una carriera più che trentennale. Eppure all'interno della sua variegata e multiforme produzione letteraria, la lirica non si costituisce mai, fino alla pubblicazione di quest'opera e della successiva (*Il tradimento*),² come realizzazione indipendente ma sempre

1 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, Firenze, Vallecchi, 1972.

2 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, Milano, Rizzoli, 1977.

come agente di contaminazione di una poetica che sembra mirare costantemente a un ibridismo di generi letterari. L'opera complessiva di Landolfi è percorsa da un'approssimazione cauta ma continua al linguaggio poetico e al verso, di modo che fin dalle prime prove il rapporto dialettico tra i generi della prosa, della poesia e del teatro si configura come un perenne terreno di confronto e di scommessa, rispetto al quale l'autore stesso sembra, però, negare la possibilità di una sintesi.

È l'aporia della «letteratura impossibile» che tormenterà Landolfi per buona parte della sua carriera, le cui estreme propaggini giungeranno a concretizzarsi pienamente in una delle ultime raccolte, *Racconti impossibili*,³ ma le cui radici sono ravvisabili fin dalla prima opera, *Dialogo dei massimi sistemi*.⁴ Questa raccolta di racconti presenta già, *in nuce*, i grandi temi che attraverseranno tutta la produzione landolfiana e le gravi riflessioni, i paradossi e gli interrogativi che assumeranno, per l'autore di Pico, un riverbero ossessivo negli anni a venire. Come ha ben rilevato Guido Guglielmi, il *Dialogo* è «l'opera che nel '37 rivela Landolfi scrittore e lo rivela tutt'intiero (egli non potrà mai superare il grado di maturità subito raggiunto), è il libro di un grande poeta che scrive in una lingua non poetica».⁵ I quesiti sul valore del linguaggio e della parola, il rapporto tra letteratura e vita, l'esistenza del caso, la poesia come generatrice di realtà, sono posti di fronte al lettore senza filtri mentre una forzata e consapevole auto-repressione costringe la lirica, sempre agognata, in margine e al di sotto della narrativa. La propensione al verso è soffocata sul nascere, per timore o per vergogna, e già in uno dei suoi primi racconti, *Night must fall* (1936),⁶ tra finzione e autobiografia Landolfi confessa:

3 T. LANDOLFI, *Racconti impossibili*, Firenze, Vallecchi, 1966; poi in Id., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 589-677.

4 T. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, Firenze, Parenti, 1937; poi in Id., *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, *Prefazione* di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 3-115.

5 G. GUGLIELMI, *Poetica di Landolfi*, in «Allegoria», n. 14, 1993, p. 40-57: 40.

6 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 102-115.

Avevo paura che a lasciarmi andare, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di troppo bello, d'insostenibilmente bello, una poesia, che so, o anche soltanto un'idea che avrebbe spiegato tutto – e allora tutto sarebbe finito e riprecipitato in una voragine senza fondo. [...] succhiarsi l'universo come un uovo mi pareva un'azione da screanzati. E anche suppongo che mi vergognassi, essendo così piccino, di passare già (come alle brutte alle brutte sarebbe avvenuto) da grande poeta.⁷

Opportunamente filtrato dall'artificio narrativo, il passo rivela il fondo di una tensione reale mai appagata, di un atto fallito o inespresso. Una produzione poetica sotterranea scorre nelle profondità della prosa landolfiana emergendo, per brevissimi tratti, alla superficie e disseminando versi quasi in ogni composizione.

Il seme della poesia era esploso in sordina circa quindici anni prima della stesura di questo racconto. Scritto nel 1920 e pubblicato più di mezzo secolo dopo *in limine a Viola di morte*, il sonetto *Torna la primavera e la natura* testimonia la precoce disposizione del giovane Landolfi alla poesia. È significativo che il componimento sia l'unico a cui l'autore abbia voluto apporre la data di stesura, quasi «a indicare che era nato poeta»:⁸

Torna la primavera e la natura
tutta si scote dal suo gran letargo
e rinverdon le valli e di verzura
cuopronsi i poggi, l'ampia chioma al largo
 ciel drizza l'olmo e il platano e la pura
aura d'amore spira, nel suo margo
mette fiori la strada, Ero i cor fura.
Ma più crudel che unqua in Tebe o in Argo
 tiranno mai, orrendo gelo il core
mi grava in mezzo a quest'eterno riso;
squallidi liti corre l'alma mia,
 d'immani e grige nubi il cielo i' fiso
cercando invan che mi insegni la via
una stella, e così trascorron l'ore.⁹

Il lessico arcaizzante (aura, spira, margo, fura, unqua, alma, fiso) e i temi di stampo

⁷ T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 106.

⁸ O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 133.

⁹ T. LANDOLFI, *Viola di Morte*, cit., p. 3.

petrarchesco (il rinnovamento della natura a primavera, la stella che indica la via, lo scorrere inesorabile del tempo) farebbero propendere per un'inclusione del componimento all'interno di quella linea ideale che dal poeta laureato attraversa la tradizione poetica italiana giungendo fino a Foscolo e Leopardi (la sintassi del sonetto, per esempio, è tipicamente foscoliana).

Questo tentativo non sarà stato certo isolato e Landolfi, in giovane età, avrà composto diverse poesie di questo genere. Il sonetto sembra posto in sede liminale a suggerire un collegamento formale tra la raccolta in questione e l'opera precedente, *Breve canzoniere*.¹⁰ Questo «episodio acrono di maniera antiquaria»¹¹ è un lungo dialogo intrattenuto da un uomo e una donna, e corredato da quindici sonetti (ma il decimo viene solo accennato con la trascrizione del primo verso e della chiusa), glossati e commentati con l'intento di definire una normativa tematica e tecnica della poesia. Tornando al sonetto citato, la chiusa del componimento è costituita da un'appendice in versi, scritta evidentemente negli anni di composizione di *Viola di morte* (1967-1970): «Molte [riferito alle ore], andate da allora:/mezzo secolo d'ore./Se per qualcosa vali,/certo è perché non t'ingannasti mai/sulle tue sorti mortali».¹² La sfiducia nelle proprie capacità si oppone, fin dai primi tentativi, alla tensione graduale e insistente verso una poesia che, come ha ribadito giustamente Zanzotto nella sua introduzione al romanzo *La pietra lunare*,¹³ «restava dunque un termine estremamente lontano, se non irraggiungibile».¹⁴

10 T. LANDOLFI, *Breve Canzoniere*, Firenze, Vallecchi, 1971; poi in Id., *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 1153-1223.

11 O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 134.

12 T. LANDOLFI, *Viola di Morte*, cit., p. 3.

13 T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, Firenze, Vallecchi, 1939; poi in Id., *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 117-201.

14 A. ZANZOTTO, introduzione a T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, Mialno, Rizzoli, 1990; poi in A. CORTELESSA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Torino, Aragno, 2009.

2. Tradizione e convenzione

Su questo stato di impotenza o di insufficienza (come l'autore stesso lo chiama) della letteratura landolfiana si è posto spesso l'accento. A cominciare dalle confessioni del semi-diario, *La biere du pecheur*,¹⁵ il tema avrà ampio utilizzo:

Alcune opere dannunziane, per esempio *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché... la vita.¹⁶

Senz'altro questa sfiducia nelle proprie capacità avrà contribuito ad alimentare in Landolfi la nozione di una «letteratura impossibile», ma i presupposti di questa crisi sono ravvisabili già nelle opere precedenti e le ragioni possono essere individuate in una vera e propria filosofia della composizione, ossia non sono meramente circoscrivibili all'inadeguatezza delle proprie capacità personali ostentata più volte dallo scrittore. A proposito di Landolfi e della sua filosofia, potremmo, anzi, parlare di un'inadeguatezza che investe, in prima istanza, gli strumenti della scrittura.

Le riflessioni intorno al linguaggio (rintracciabili fin dagli albori della sua produzione) portano lo scrittore di Pico a individuarne i difetti più minuti: ambiguità, incomunicabilità, inadeguatezza delle parole nella rappresentazione della realtà, intraducibilità di un qualsiasi sistema in un altro. Nel *Dialogo dei massimi sistemi*, i paradossi generati da tali mancanze sono esposti con sconvolgente lucidità, e connessi, inoltre, al difficile cammino della lirica contemporanea.

15 T. LANDOLFI, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, Firenze, Vallecchi, 1953; poi in Id., *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 567-668.

16 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 572.

Il racconto eponimo¹⁷ annuncia con chiarezza e precisione i nodi di questa riflessione che connette genesi e utilizzo (poetico e non) del linguaggio. Un tale, designato Y, «uomo timido e scontroso, dedito a strani studi compiuti in solitudine e in mistero»,¹⁸ confida a un amico di avere appreso il persiano da un capitano inglese conosciuto in una trattoria. Quando il capitano è costretto a partire, Y è convinto di conoscere a sufficienza la nuova lingua per poterla impiegare nella composizione di alcune poesie. Il tempo passa e Y, incuriosito, decide di procurarsi e leggere il testo di un poeta persiano. Il risultato è disastroso: Y comprende che la lingua che gli è stata insegnata non solo non è persiano, ma, fatte le debite ricerche, che essa non esiste e non è mai esistita. Ma il fatto che più sconvolge Y è la perdita di senso delle tre importantissime poesie che, «scritte in una lingua inesistente, è come se non fossero scritte in nessuna lingua».¹⁹ L'amico (non senza una qualche velata ironia) prende atto, allora, della gravità della questione e riesce a combinare un incontro con un grande critico letterario, nel tentativo di definire se una poesia, pur essendo scritta in una lingua inesistente, possa considerarsi un'opera d'arte. Da questo «problema estetico spaventosamente originale»,²⁰ le elucubrazioni dei tre spaziano quindi dal campo della linguistica a quello della teoria della letteratura.

L'aspetto più interessante, e quello più pertinente al nostro discorso, sta nelle premesse e nelle conclusioni del racconto. Y decide di imparare il persiano con il solo intento di scrivere delle poesie, partendo da un presupposto estetico di sapore vagamente leopardiano:

[...] anni fa mi dedicai a una paziente e minuziosa distillazione degli elementi costitutivi dell'opera d'arte. Venni per tale via alla conclusione precisa e incontrovertibile che l'avere a propria disposizione mezzi espressivi ricchi e vari, è per un artista, condizione tutt'altro che favorevole. Per esempio, secondo me, è di gran lunga preferibile scrivere in una lingua imperfettamente conosciuta, anziché in una che ci sia compiutamente familiare. Anche a non voler seguire la via involuta e tortuosa che tenni allora per

17 Pubblicato per la prima volta in «L'Italia letteraria», a. XI, n. 15, 13 aprile 1935.

18 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 43.

19 Ivi, p. 47.

20 Ivi, p. 47.

giungere a una così semplice scoperta, questa mi pare ancora oggi suffragabile da alcune piane ragioni: evidentemente, chi non conosce le parole proprie a indicare oggetti o sentimenti, è costretto a sostituirle con perifrasi, e cioè di pure con immagini; con quanto vantaggio dell'arte lascio a te intendere. Così evitate le parole tecniche e i luoghi comuni che altro s'oppongono alla nascita di un'opera d'arte?²¹

La vaghezza e la costruzione di immagini che essa alimenta sembrano quindi le basi che permettono la creazione dell'opera d'arte. Il passo sembra richiamare il brano dello *Zibaldone* che tratta del piacere per le «idee indefinite».²²

Nella seconda parte del racconto, durante il dibattito tra il narratore, amico di Y, e il «grande critico», quest'ultimo sostiene che, alla stregua delle lingue morte di cui si posseggono solo pochissime iscrizioni, il falso persiano conosciuto da Y è una lingua che, a tutti gli effetti, può essere ritenuta reale, se si considerano come uniche testimonianze di questa le tre poesie in questione. Essa è perciò strumento adatto a creare opere d'arte. L'amico, però, obietta che quelle iscrizioni

serbano la traccia di una struttura, di un organamento che le localizza nel tempo e nello spazio, senza di che non si distinguerebbero menomamente da un segno qualsiasi sopra una pietra qualsiasi, proprio come quelle [lingue] indecifrabili. Le iscrizioni, voglio dire, gettano luce sopra un passato ignoto ma da quello traggono il loro stesso senso. Quel passato non è che un complesso di norme e convenzioni che a una espressione determinata attribuiscono un determinato senso.²³

Il rapporto tra una lingua e la sua storia è dunque biunivoco: una lingua è frutto di un complesso di norme e convenzioni che sono tali perché sono state scelte, codificate e rispettate nel corso dei secoli.

Questo discorso può essere accostato, in base a una serie di evidenti analogie, a una specifica riflessione landolfiana sulla letteratura. Come avviene spesso nella produzione di Landolfi, un concetto espresso (o un tema trattato) all'inizio della carriera continua a tormentare l'autore per anni. In un brano posto quasi in apertura di *Des mois*,²⁴ diario pubblicato nel 1967, Landolfi riprenderà

21 Ivi, p. 43-44.

22 G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, p. 1208 (secondo la numerazione leopardiana [1744]).

23 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 48-49.

24 T. LANDOLFI, *Des mois*, Firenze, Vallecchi, 1967; poi in Id., *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 679-802.

nuovamente il motivo della genesi della lingua e della convenzione:

Quando ero ragazzo, volli una volta foggarmi una lingua personale: mi pareva necessario cominciare di lì; una lingua vera e propria, con tutte le sue regole. Ma intesi bene che per ciò dovevo rifarmi da ancor più lontano, ossia inventare in primo luogo un paese, un popolo, una sua storia e così via, la lingua essendo il supremo fiore anzi frutto di una civiltà; empîi fogli e fogli, che ogni tanto ritrovo. E forse questo mi si configurò nel capo come la ricerca di *un'altra cosa*.

Ebbene ero votato all'insuccesso. È impossibile inventare qualcosa di diverso, non intendo da ciò che è già stato, ma da ciò che è sempre stato, *come è impossibile inventare un gioco nuovo*; il quale fatto può, ovviamente, essere interpretato in due modi. Che non importa qui specificare; quella che invece in tale contesto si afferma è la Convenzione, in forza di concetto e di dimensione.²⁵

Le due interpretazioni possibili, oltre a quella letterale, sono in realtà di facile accesso. Nell'opera landolfiana il gioco è metafora, sostanzialmente, di due cose: vita (spirituale e non) e letteratura.²⁶ «Il gioco è certo un'alta, forse la più alta attività dello spirito», oppure «il gioco ci mostra chiaramente il nostro destino» (*La biere du pecheur*),²⁷ e ancora «molti spiriti attenti ignorano, pure, il gioco o assurdamente pensano di poterne fare a meno, come esperienza, come oggetto di riflessione e indagine: quasi non fosse uno dei grandi motori dell'umanità» (*Rien va*).²⁸ Le due “attività” della vita e della letteratura si negano, come il gioco, a nuovi possibili sviluppi.

«Mi pareva necessario cominciare di lì»: e viene spontaneo chiedersi per quale motivo e per giungere dove. Forse il *Dialogo* era testimonianza di un'ansia vissuta in prima persona: “cominciare” da una lingua inventata poteva significare ottenere, con un nuovo strumento, il massimo risultato poetico o, perlomeno, un risultato originale. Come si vedrà, Landolfi tenterà una via alternativa.

Al centro del discorso è posta invece la «Convenzione». Riportata sul piano della letteratura questa non può che riferirsi alla tradizione e alla “maniera” che

25 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit. p. 681. Il corsivo è dell'autore.

26 Cfr. O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., pp. 76-78; T. OTTONIERI, *(Impossibile) inventare un gioco nuovo*, in A. CORTELESSA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., pp. 287-303.

27 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 620.

28 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 272.

questa ha impresso al linguaggio poetico. Nel pensiero landolfiano quindi acquista rilievo notevole l'impronta ingombrante del passato. La tradizione si pone allo stesso tempo come una fonte inesauribile e una materia da plasmare a piacimento, e come una presenza alla quale non si può sfuggire, un giudizio ineludibile. Se da un lato offre allo scrittore e al poeta un appoggio sicuro, dall'altro la tradizione ha già saturato tutto lo spazio letterario e artistico disponibile e inevitabilmente, persino a livello inconscio, le sue macerie finiscono per emergere a ogni nuova sperimentazione.

Tornando al discorso che l'amico di Y intavola con il critico nel *Dialogo* landolfiano, come le iscrizioni sono testimoni di un passato, ossia di un complesso di norme e convenzioni, e quel passato giustifica e determina quelle iscrizioni in un rapporto biunivoco, così nel linguaggio poetico, sembra pensare Landolfi, esistono delle convenzioni, delle norme che richiamano una tradizione, la quale a sua volta è resa tale e riconfermata da un determinato uso del materiale poetico. Nel suo articolo *La parola disponibile. Sulla scrittura di Landolfi*,²⁹ Stefano Guidi accenna giustamente a un passo di Maria Corti sul tema dei codici letterari che ritengo opportuno riportare per esteso:

Su un piano generale si può immaginare l'attività linguistica dello scrittore come un temerario gioco d'altalena fra il proprio linguaggio individuale o idioletto, la lingua e la lingua letteraria, assorbita dal contesto dell'epoca e dalle letture dei testi del passato. [...] la lingua letteraria è un sistema connotativo ad accumulazione diacronica: il vocabolo o sintagma o stilema non solo è connotato in sé, ma ha un di più semantico, un *surplus* di significazione che gli proviene dai precedenti contesti artistici in cui si è attuato: si pensi alla carica evocativa assunta dall'aggettivo *vago* nella secolare tradizione poetica italiana o all'aggettivo *ermo* dopo l'uso leopardiano.³⁰

Per Landolfi «le letture dei testi del passato» hanno certamente un'influenza preponderante nella costituzione del linguaggio letterario. La parola è caricata dei significati che la tradizione le ha attribuito, portatrice di esperienze culturali che

29 S. GUIDI, *La parola disponibile. Sulla scrittura di Landolfi*, in «Il lettore di provincia», a. XVII, fasc. 67, 1986, pp. 92-103.

30 M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1984, p. 83-84.

attraverso l'intertestualità testimoniano il proprio valore. Per questo motivo all'interno dell'opera landolfiana, come si vedrà, la citazione, il calco o il semplice rimando hanno un'importanza fondamentale.

3. La citazione poetica

Per ovviare al problema che abbiamo indicato con la formula dell'irraggiungibilità della lirica, Landolfi dissimula la poesia inserendola nella propria prosa con diversi espedienti, il più evidente e frequente dei quali è l'uso della citazione poetica. Il fatto che, anche nelle raccolte in versi, l'utilizzo di tale strumento sia cospicuo e trasparente, dimostra la notevole importanza che Landolfi gli attribuiva.

È interessante, a questo proposito, quanto si evince dall'*Appendice a La pietra lunare (dal giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera)*,³¹ composta da Landolfi sezionando, asportando e ricucendo brani dello *Zibaldone* del poeta di Recanati, dal quale l'autore apprende «un principio che sarà la regola di tutta la scrittura landolfiana: lo studiato, attentissimo esercizio della citazione, una grandissima imitazione affidata ogni volta al gioco della volontà o alle leggi ferree del caso».³² Le citazioni diventano, per Landolfi, strumento di validissima difesa «dal fallace timore dell'errore»,³³ propaggini di una tradizione che si presenta come uno schermo per prevenire l'autore dalla caduta nella non poesia dei moderni. La letteratura e la poesia contemporanee si presentano tanto a Leopardi quanto a Landolfi come un'aporia. Entrambi gli autori vivono il dilemma del poeta privato dell'illusione e della spontaneità che erano state concesse agli antichi, qualità che spesso li conducevano a sbagliare, «e pure questi grandissimi poeti

31 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 199-201.

32 A. DOLFI, *Tommaso Landolfi*, in EAD, *Terza generazione: ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 318-9.

33 Ivi, p. 319.

perché l'arte era giovane e senza esperienza in buona fede cascavano in questi errori».³⁴ L'errore degli antichi è dunque sintomo di ingenuità e spontaneità (vera generatrice di poesia se, come sostiene Leopardi, senno ed esperienza ne sono la morte), quello dei moderni (in particolar modo, per Leopardi, dei romantici) di artificio e malizia:

Ma noi timidissimi, non solamente sapendo che si può errare, ma avendo sempre avanti gli occhi l'esempio di chi ha errato e di chi erra, e però pensando sempre al pericolo (e con ragione perché 1. vediamo il gusto corrotto del secolo che facilissimamente ci trasporterebbe in sommi errori, 2. osserviamo le cadute di molti che per certa libertà di pensare e di comporre partoriscono mostri, come sono al presente p. e. i romantici) non ci arrischiamo di scostarci non dirò dall'esempio degli antichi e dei Classici, che molti pur sapranno abbandonare, ma da quelle regole (ottime e Classiche ma sempre regole) che ci siamo formate in mente [...].³⁵

Da un lato, dunque, il poeta contemporaneo non vuole errare, dall'altro è impossibilitato a farlo, essendo ormai completamente «corrotto», cioè avendo introiettato l'arte a discapito della natura, come è successo ai romantici. Rimane, allora, la strada dell'imitazione, della citazione, di «un infinito studio e una grandissima imitazione dei Classici» che, se da un lato rendono «grande come i grandi imitati»,³⁶ dall'altro avvizziscono, ancora una volta, l'ingegno, l'originalità e la spontaneità della vera poesia. La citazione allora sembra avallare la tesi di una «letteratura impossibile», ammettendo che nulla ormai, all'interno della letteratura, sia rimasto intentato.

Le pagine dello *Zibaldone* da cui Landolfi sceglie e ricava i frammenti per la costituzione dell'*Appendice* sono il primo abbozzo della riflessione che porterà Leopardi alla stesura del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Rimane un'ipotesi la configurazione di questo breve passo landolfiano come allegoria del gusto «corrotto» della lirica italiana *entre deux guerres*, poesia dalla quale Landolfi, nel suo nostalgico stile ottocentesco, rimarrà sempre piuttosto

34 G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 9, [5].

35 Ivi, p. 14, [10].

36 Ivi, p. 9, [5].

distante.

Le citazioni dimostrano la notevole apertura culturale di un uomo che, nella sua formazione, spaziò dalla letteratura italiana alle letterature straniere (russa e francese, in particolare, ma non mancano richiami ad autori tedeschi, spagnoli e inglesi), e dagli autori trecenteschi (Dante e Petrarca) fino ai grandi nomi della poesia e della narrativa ottocentesche (Leopardi, Salgari, Novalis, Hoffmann, Puškin, Tjutčev, Lermontov, Gogol, Dostoevskij, Tolstoj, Dumas, Stendhal, Balzac, Maupassant, Verne, Baudelaire e i *poètes maudits*, Poe e Wilde, per citarne solo alcuni). Non sono neglette nemmeno le letture di opere primo novecentesche e contemporanee (D'Annunzio, Pascoli, Tozzi, Papini, Montale, Luzi, Quasimodo, Parsternak, Blok, Bunin, Achmatova, Gide, Unamuno, Hoffmannsthal, Rilke, Kafka).

Elencare qui tutte le citazioni poetiche sparse nella produzione landolfiana sarebbe impossibile e, in questo contesto, anche inutile. Mi limiterò a ricordare i rimandi più evidenti: il *chiù* dell'assiuolo pascoliano che tormenta il protagonista del racconto *Night must fall*,³⁷ i versi montaliani riportati quasi in apertura del diario che occupa la seconda parte di *Cancroregina*,³⁸ che riassumono la solitaria condizione dell'astronauta perso nel cosmo, la traduzione del verso rimbaudiano «per delicatezza, ho perduto la mia vita», che chiude il primo capitolo de *La biere du pecheur*³⁹ e introduce al carattere di aperta confessione del diario. D'altronde la critica si è abbondantemente esercitata sull'argomento,⁴⁰ e non è necessario qui

37 Il *chiù* landolfiano è, però, «gioioso e sereno», in contrasto con il pascoliano «pianto di morte». Le ambientazioni descritte ne *L'assiuolo* e nel passo landolfiano (in T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 105) mostrano invece diverse analogie (la luna, la foschia, gli animali tra le fronde degli alberi e tra le frasche).

38 «Ti scrivo dalla cellula di miele – d'una sfera lanciata nello spazio...», in T. LANDOLFI, *Cancroregina*, Firenze, Vallecchi, 1950; poi in ID., *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 517-565. I versi citati sono a p. 547 del volume delle *Opere I* e appartengono alla poesia montaliana *Notizie dall'Amiata*, pubblicata nelle *Occasioni*.

39 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 574.

40 Cfr. A. DOLFI, *Tommaso Landolfi. «Ars combinatoria», paradosso e poesia*, in EAD., *Terza generazione: ermetismo e oltre*, cit., pp. 315-356; EAD., *Leopardi e il Novecento. Sul Leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 80-82; O. MACRI, *Parodia landolfiana dei «Sepolcri»*, in ID., *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo Editore, 1980, pp. 126-129; B. STASI, «Un che di sposato alla vita»: Landolfi e

insistere oltre.

Particolare è tuttavia il caso delle citazione poetiche collocate in epigrafe, le quali sembrano talora fornire una sorta di indicazione bibliografica, come la fonte più rilevante del racconto che l'autore si appresta a narrare o un'anticipazione del suo contenuto. Un esempio notevole è quello del racconto *La piccola apocalisse*,⁴¹ pubblicato nel *Dialogo*, e diviso in due parti, intitolate rispettivamente *Nippies* e *La donna nella pozzanghera*.

Nella prima parte, quattro amici, A, B, C e D si ritrovano in un locale per trascorrere la serata. Discorrendo con C, D si inoltra in un lungo monologo, interrotto talvolta dal compagno che chiede spiegazioni, perché il discorso gli riesce incomprensibile. Nel corso del monologo «il personaggio «D» dannunzianeggia in versi»,⁴² finendo per distinguere «colla voce alcuni gruppi di parole e alcune clausole. [...] questi versi (visto che non c'è da chiamarli in altro modo) non avevano nulla di poetico, e suonavano piuttosto come una versione improvvisata».⁴³ Il lungo discorso di D termina con una citazione di Nerval riportata in traduzione («come un occhio nascente coperto delle sue palpebre/un puro spirito s'accresce sotto la scorza delle pietre»). Questa pare dovesse essere inizialmente posta, in lingua originale, in epigrafe: «comme un oeil naissant couvert par ses paupières/un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres».⁴⁴ Concluso il monologo gli amici decidono di lasciare il locale e recarsi a casa di uno dei quattro. Un inciso tra parentesi ci avverte: «D, tornato a casa, si diede a

D'Annunzio, in *Miscellanea di studi critici in onore di Pompeo Giannantonio*, «Critica Letteraria», n. 90-93, 1996, pp. 539-557; M. BACCELLI, *Landolfi e il romanticismo tedesco*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 205-232.

41 T. LANDOLFI, *La piccola apocalisse*, in *Id.*, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 63-86.

42 O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 17.

43 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 68.

44 *Ivi*, p. 69. Insieme a questa l'autografo riporta la presenza di altre due epigrafi: una citazione di Blok e una di Lenau (l'unica a essersi mantenuta nel testo a stampa). Le informazioni riguardanti l'autografo e le citazioni epigrafiche sono riportate da Idolina Landolfi in T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., nota al testo a p. 980-981.

*scrivere il seguente racconto – o comunque lo si voglia chiamare».*⁴⁵

La donna nella pozzanghera è il racconto scritto da D. In esso si narra dell'incontro con una misteriosa «donna bionda». I versi posti in epigrafe ad ognuno dei cinque paragrafi danno alla narrazione una sorta di giustificazione e conferma poetica. La prima, «She was a phantom of delight/when first she gleamed upon my sight» (Wordsworth), apre il paragrafo in cui D ricorda l'entrata della donna nel ristorante e il successivo gioco di sguardi tra i due. Così le citazioni che aprono il secondo («I saw her upon a nearer view:/a spirit, yet a woman too...»), ancora Wordsworth), il terzo (sette versi del poeta inglese Thomas Hood che presentano una donna nel mezzo di un paesaggio notturno illuminato dai lampi) e il quarto paragrafo (una quartina di Wordsworth che termina con il verso «a traveller between life and death» cui fa seguito il resoconto del progressivo e inesorabile disfacimento della donna) introducono, nel succinto ma pregno linguaggio della poesia, la distesa narrazione della prosa landolfiana. Nel quinto e ultimo paragrafo, dopo la lunga passeggiata notturna attraverso la città, la donna fermatasi presso un'enorme pozzanghera vi si immerge volontariamente e ne viene completamente inghiottita. Due citazioni aprono quest'ultima parte: la prima, ancora di Hood, ha la gelida sinteticità di un epitaffio («In she plunged boldly»); la seconda, del poeta russo Aleksandr Blok, è un verso del poemetto *La violetta notturna*, nella traduzione dell'amico e maestro Renato Poggioli.⁴⁶ È quest'ultimo riferimento a vincolare retrospettivamente tutta la seconda parte del racconto alla composizione di Blok (tradotta da Poggioli) che, come ha acutamente notato Macrì,⁴⁷ ha diverse analogie (tematiche e lessicali) con *La donna della pozzanghera*.

45 Ivi, p. 72.

46 R. POGGIOLI, *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento*, Lanciano, Carabba, 1933. Landolfi ricorda il rapporto con Poggioli nell'elzeviro *Morte di un amico* pubblicato in T. LANDOLFI, *Un paniere di chioccioline*, Firenze, Vallecchi, 1968; poi in Id., *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 803-1014.

47 O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., pp. 44-46.

In conclusione la citazione è uno strumento di cui Landolfi non lesina certo l'utilizzo. Persino i titoli delle opere dell'autore spesso citano quelli di altra letteratura. Come affermò scherzosamente, rispondendo a Enrico Vallecchi in una lettera datata 8 ottobre 1957: «[...] io non posso dichiarare e garantire di essere l'unico autore e proprietario di titoli quali Dialogo dei mass. sist. (Galileo), La pietra lunare (Collins), Ottavio l'impost. (Cocteau: Tommaso l'impost. Ma questo titolo diventerà probabilmente Ottavio di Saint-Vincent)».⁴⁸

4. *L'errore necessario*

Si è detto che l'uso della citazione serve ad annullare il timore dell'errore, attraverso l'*auctoritas* di poeti già riconosciuti e canonizzati. Parimenti, si è sostenuta la totale mancanza di originalità di un'opera che faccia ricorso all'esclusiva «imitazione degli antichi». L'errore, il difetto, per Landolfi, sono elementi costitutivi dell'opera d'arte.

Nel 1941, licenziando per Rizzoli la sua traduzione dei gogoliani *Racconti di Pietroburgo*, Landolfi sosteneva che «le incongruenze, le sproporzioni, le stonature, i difetti di taglio o d'economia interna», tanto evidenti, non inficiano minimamente l'opera del narratore russo che «di continuo trascende, non l'estetica certo, ma almeno l'estetica letteraria, è sempre al di qua o troppo al di là d'un costume».⁴⁹

Constatazione confermata e approfondita nella recensione al romanzo di Françoise Sagan, *Bonjour tristesse*, pubblicata su «Il Mondo» il 21 dicembre

48 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 1034. Lo stralcio della lettera è riportato nella nota al testo a *Ottavio di Saint-Vincent*, a cura di Idolina Landolfi.

49 N. GOGOL, *Racconti di Pietroburgo*, introduzione e traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli, 1949, p. 8.

1954.⁵⁰ Già il titolo della recensione, *Perfezione e viltà*,⁵¹ denuncia la caratteristica che maggiormente contribuisce a invalidare l'opera alla quale «non si saprebbe rimproverare alcuno scoperto difetto». La perfezione del romanzetto è in realtà la conseguenza di una mancata scommessa con la letteratura, quella scommessa da cui il lavoro dello scrittore trae i propri difetti e, quindi, la propria forza. Ma la viltà che disgusta Landolfi è la “maniera” da «salottino borghese» che sembra aver contagiato tutta la letteratura contemporanea. Così «il romanzo probabilmente è in crisi sol perché sono in crisi i suoi autori», coloro che non hanno più il coraggio di rischiare, con un risultato evidente quanto inevitabile: «i romanzi di cui si parla son quanto mai ben fatti... e quanto mai inutili».⁵² La lode dell'errore come condizione esistenziale che Landolfi intesse nella seconda parte della recensione, porta alla luce uno dei pilastri dell'estetica landolfiana:

Dai tempi dei tempi una sola garanzia di durata ha avuto il mondo dello spirito, e per conseguenza quello fisico: l'errore. L'errore e non altro ci assicurava del valido apporto di ciascuna generazione o di ciascun individuo alla costruzione del nostro universo, testimoniando della furiosa zuffa impegnata per soggiogare la sempre ribelle, la stordita realtà, salvo a lasciarsene coscientemente soggiogare; esso soltanto ci era pegno di generosità, di libertà, e di ciò che un giorno, una volta, per caso se si vuole, avremmo anche potuto non sbagliare, avremmo in altre parole potuto riconoscere la verità incontrata sul nostro cammino. Della letteratura poi l'errore è dimensione insopprimibile, né si dà opera importante che non abbia un certo margine d'errore, d'insufficienza, d'impotenza, che non invochi, più che ammettere, tali termini e non sia in certo senso uno scacco.⁵³

La lezione leopardiana insegna che l'errore ingenuo non è più possibile. L'obiettivo sarà, di conseguenza, sfuggire alla catena della necessità che estende il suo dominio tanto sulla vita quanto sulla letteratura cercando consapevolmente un errore necessario. Bisognerà abbandonarsi al caso per riuscire a incapparvi, come in un miracolo:

50 Le recensioni pubblicate sul «Mondo» sono state riunite poi nel volume T. LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, Firenze, Vallecchi, 1971. Il volume è stato ripubblicato da Adelphi nel 2002.

51 T. LANDOLFI, *Perfezione e viltà*, in Id., *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 154-158.

52 Ivi, pp. 154-155.

53 Ivi, pp. 156-157.

[...] fatalmente la mia penna, cioè la mia matita, piega verso un magistero d'arte, intendo verso un modo di stesura e di composizione che alla fine fa ai pugni con la libera redazione propostami, e di' pure colla mia volontà di scansar la fatica. Non potrò dunque mai scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare, traverso il subbuglio e il disordine, il fondo di me?⁵⁴

Altro elemento che rende la letteratura impossibile, dunque, è la strategia, il piano, il disegno che stanno, inconsapevole o meno l'autore, alla base della scrittura. Se nei *Racconti impossibili*, Landolfi darà una compiuta fisionomia all'impossibilità della creazione letteraria, in una delle raccolte successive e fin dal titolo, *A caso* (1975),⁵⁵ tenterà di proporre una soluzione a questa apparente aporia.

D'altra parte, l'abbandono cosciente alla ricerca dell'errore finisce, se troppo sistematico, per configurarsi anch'esso come un progetto limitante la libertà dello scrittore tanto quanto «il «magistero d'arte» da Landolfi (e da Leopardi) aborrito. Consapevolezza che Landolfi esprimerà compiutamente nelle pagine d'esordio di *Rien va* (1963).⁵⁶

Camicia di Nesso, una tal letteratura o scrittura che non sa abbandonare i suoi lenocini, o piuttosto i suoi mezzucci, e neanche rinunciare a una vantaggiosa sistemazione tipografica, cioè visiva (delle righe, delle parole sui fogli del manoscritto). [...] E invece io vorrei che questo fosse il libro (il registro) del mio abbandono, il quale (registro) non riguardasse altri che me. [...] Come vorrei finalmente non essere inteso, non da tutti! (!) Pure, non è già questa una preoccupazione letteraria?⁵⁷

E poco più avanti:

L'infelice principio di questo diario mi scoraggia; guarderò d'insistere tuttavia. Nel frattempo, esso già tenderebbe a configurarsi (nella mia testa e nei miei fiacchi pensamenti) a prendere una direzione, a ordinarsi, a scegliere gli argomenti. Cercherò d'impedirglielo: l'eterogeneo, l'eteroclitico deve invece dominarvi – eppure anche questo è una specie di piano!⁵⁸

Paradossalmente, anche riuscendo a eliminare le sciocche preoccupazioni che sembrano presiedere all'atto di ogni scrittura come «scelta di parole, disposizione degli argomenti, perspicuità del dettato e altri maledetti inceppi»,⁵⁹ Landolfi non è

54 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 575.

55 T. LANDOLFI, *A caso*, Milano, Rizzoli, 1975.

56 T. LANDOLFI, *Rien va*, Firenze, Vallecchi, 1963; poi in Id., *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 243-364.

57 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 245.

58 Ivi, p. 246.

59 Ivi, p. 245.

certo di essere pienamente libero nella creazione.

L'autore non smetterà mai di cercare l'errore che libera dall'eterna e ineluttabile prigionia delle convenzioni (linguistiche, sociali, poetiche). Errore individuato, da Landolfi, nel «vizio osceno»⁶⁰ dei versi, di cui la sua produzione è costellata, fino all'estremo risultato di *Viola di morte*, nel quale, dopo le vane sperimentazioni di una carriera trentennale, Landolfi ammetterà amaramente: «La poesia, la sola/Libertà che è concessa al figlio d'uomo,/Non mi fu amica».⁶¹ Il «margine d'errore» per Landolfi diviene, allora, la poesia, il personale afflato poetico che frastaglia la prosa fin dalle prime prove: lo si coglie nel monologo di D che si scioglie lentamente in versi⁶² ne *La piccola apocalisse*, nella *Canzone di Gurù*⁶³ che conclude la folle notte dei protagonisti de *La pietra lunare*, nelle *Tre poesie dell'autore*⁶⁴ che aprono *La biere du pecheur*, fino alla prima opera totalmente redatta in versi, *Landolfo VI di Benevento* (1959),⁶⁵ e alla stagione dei diari *Rien va* e *Des mois* (il secondo dei quali presenta un numero notevole di poesie). A parte il *Breve canzoniere* e le due raccolte di poesie, sono state menzionate con ciò, a titolo d'esempio, le ricorrenze poetiche più rilevanti all'interno della produzione landolfiana.

L'abbandono alla costruzione improvvisata che conduce all'errore salvifico e liberatorio richiama il silenzio montaliano «in cui le cose/s'abbandonano e sembrano vicine/a tradire il loro ultimo segreto», nel quale Landolfi spera «di scoprire uno sbaglio di Natura/il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,/il filo da disbrogliare che finalmente ci metta/nel mezzo di una verità».⁶⁶ Parte di

60 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 46.

61 Ivi, p. 172.

62 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 68-70.

63 Ivi, pp. 192-194.

64 Ivi, p. 569.

65 T. LANDOLFI, *Landolfo VI di Benevento*, Firenze, Vallecchi, 1959, poi in *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 889-967.

66 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2011, pp. 11-12: *I limoni*.

questa citazione ricorrerà nel romanzo *Un amore del nostro tempo* (1965).⁶⁷ Il passo, descrivendo le improvvise ventate di freschezza che sorprendevo i protagonisti negli afosi giorni estivi, anticipa di poche pagine la dichiarazione d'amore di Sigismondo a sua sorella, l'errore dell'incesto che rappresenta il vero centro dell'opera: «Nondimeno la notte e talora il giorno ci inviavano freschi improvvisi: quali la replica che lascia interdetti, o l'anello che non tiene, l'evento che discorda, il segno algebrico che tradisce e scompiglia il calcolo».⁶⁸

L'errore deve essere perseguito per sfuggire alla convenzione prestabilita, all'appiattimento e al tedio che ne sono conseguenza. Non per niente, il romanzo appena citato si chiude proprio con un brano che è insieme una condanna e una celebrazione del *mal du siècle* ottocentesco, «il tedio: l'inquinatore, e in una il salvatore».⁶⁹

5. *La maschera*

Si è visto come Landolfi ostenti talora apertamente i versi, riportando la poesia nella sua veste formale immediatamente riconoscibile. Ma l'autore, come si è accennato, è anche capace di nasconderli, di mascherarli, inserendoli in una prosa fortemente ritmata. Questo *cursus* landolfiano si riscontra fin dai primi racconti. È facilmente individuabile, per esempio, nel succitato monologo di D nella prima parte de *La piccola apocalisse*. Stefano Guidi ha inoltre ravvisato un'alternanza di novenari ed endecasillabi (non tutti regolari) nell'attacco del primissimo racconto, *Maria Giuseppa* (1929),⁷⁰ poi confluito nel *Dialogo*:

67 T. LANDOLFI, *Un amore del nostro tempo*, Firenze, Vallecchi, 1965, poi in ID., *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 495-588.

68 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 534.

69 Ivi, p. 588.

70 Pubblicato per la prima volta in «Vigilie letterarie», a. V, fasc. II (Nuova Serie), marzo 1930.

Se qualche volta vado a spasso
dalla parte di su come si dice
al mio paese e se passo
vicino ai cancelli del Camposanto
penso sempre a Maria Giuseppa.⁷¹

Landolfi esordisce nel segno della dissimulazione, reprimendo la propria vocazione di poeta (repressione definita esplicitamente nel racconto già menzionato, *Night must fall*, scritto qualche anno dopo e incluso nella stessa silloge). È il primo segno di una tensione ambivalente nella quale l'opera landolfiana si trova a oscillare tra i due poli dell'occultamento e della confessione.

Ambivalenza notata già nel 1946 da Giacomo Debenedetti nel suo saggio *Il «rouge et noir» di Landolfi*:⁷² «Nel combattimento tra il chiaro e l'oscuro, tra la volontà di farsi capire e quella di puntare sull'indecifrabile: combattimento che anche qui in Italia, e massime sullo scorcio del fascismo, tenne quasi per intero il campo letterario, Tommaso Landolfi si è scelto una terza via: tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o meglio di occultamento».⁷³ Il concetto verrà espresso con chiarezza in una poesia di *Viola di morte*, ricorrendo al simbolo della maschera:

La maschera è una forza
Finché si dia qualcuno
Che brami di strappartela; altrimenti
Tu ci muori dentro
Come la Maschera di Ferro.⁷⁴

È probabile che Landolfi abbia finito per sentirsi prigioniero della fama di scrittore misterioso e *dandy* che lui stesso aveva contribuito ad alimentare, costretto tra le sbarre di un'eloquenza e di una retorica antiquate che la critica riconosceva come

71 S. GUIDI, *La parola disponibile. Sulla scrittura di Landolfi*, cit., p. 101.

72 G. DEBENEDETTI, *Il «rouge et noir» di Landolfi*, in Id., *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 213-238.

73 Ivi, p. 215.

74 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 138.

impronte inconfondibili del suo stile. Nessuno bramò di strappargli «la maschera» e l'autore rimase a lungo marchiato dalla definizione continiana di «eccentrico ottocentista in ritardo». Come afferma Montale nell'esordio della sua recensione a *Rien va*:

Lo straordinario attore che Tommaso Landolfi avrebbe potuto essere, qualora prendere una decisione fosse affar suo, si rivela dal carattere della sua prosa che non tende al parlato ma al recitato. Chi conosce questo scrittore sa che egli sostiene impeccabilmente la sua parte poco o nulla rivelando di ciò che la maschera assunta nasconde. Di qui a lasciar credere che dietro la maschera non vi sia nulla il passo è breve e molti critici l'hanno compiuto.⁷⁵

Disinteressato per lo più alla sorte delle proprie opere al punto di non rispondere alla critica qualora questa ne travisasse e fraintendesse il senso, Landolfi accettò la maschera che gli fu posta sul viso senza reclamare, ostentando addirittura una certa accidia e indifferenza. Ma col tempo quella maschera, che inizialmente aveva costituito un tratto distintivo della sua personalità, finì per limitarne le possibilità e pregiudicare le opinioni dei critici.

La maschera, quindi, può presentarsi ora come forza, ora come prigioniera. Con questo simbolo, che protegge e soffoca allo stesso tempo, Landolfi intendeva rimandare a una serie di nozioni ancipiti con cui si misurò costantemente nel corso della sua carriera di scrittore. In senso esclusivamente negativo la maschera può essere comparata alla citata «camicia di Nesso» della letteratura, prigioniera e costrizione dell'autore, laddove questa non sappia abbandonare i propri riti, le proprie convenzioni. Così la tradizione, se Landolfi la considera tanto come crogiolo di *auctoritas* e complesso di norme, quanto come una sorta di ingombrante reperto da esibire «con ironia e gonfia pietà».⁷⁶

Come poi sostiene Guglielmi nel suo saggio *La poetica di Landolfi*, anche

⁷⁵ E. MONTALE, *Rien va*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., p. 77.

⁷⁶ R. SACCHETTINI, *Le parole morte e la morte delle parole*, in ID., *L'oscuro rovescio: previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006, p. 133.

«la parola è una maschera di parola»,⁷⁷ nel suo essere di volta in volta sia una realtà collettivamente accettata sia un tramite, un rapporto arbitrario, una relazione ingiustificata che intercorre tra significato e significante. In un noto passo di un articolo intitolato *Prefigurazioni: Prato*, pubblicato all'interno della raccolta *Ombre*, Landolfi, ormai incline alla confessione, individua nel linguaggio utilizzato dai suoi compagni di collegio la parola nella prima accezione indicata:

Essi parlavano continuamente di cose sgomentevoli e vietate, anche se a me sconosciute. O meglio: ne parlavano con parole terribili che, ignote, rivelavano tuttavia il loro senso misterioso, intendo d'esser cariche d'un senso misterioso, e abominoso; parole che facevano fremere. Ho detto: o meglio, perché 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 di scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà.⁷⁸

La concezione della parola, per Landolfi, oscilla tra devozione religiosa e ripudio. Schiava di un significato che la priva della sua diretta adesione alla realtà, alla quale l'autore tenterà invano di ricondurla, l'inadeguatezza della parola e del linguaggio si porrà come una delle tematiche cardine di *Viola di morte*, posta in contrapposizione alla perfetta comunicabilità della musica. Landolfi mira alla completa indipendenza del significante dal significato, e della parola dall'oggetto (concreto o astratto) che identifica, sapendo che questi imprigionano e soffocano la musicalità della parola poetica. L'ammissione sarà esplicita proprio in una lirica di *Viola di morte*: «Oh misera parola, grave/Di definite significazioni,/Negata a libertà, d'inferno schiava».⁷⁹

6. Ripetizione e ripetitività

È l'uso quotidiano e reiterato di queste maschere a renderle perniciose.

⁷⁷ G. GUGLIELMI, *Poetica di Landolfi*, cit., p. 43.

⁷⁸ T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 744-745

⁷⁹ T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 44.

L'uomo deve sfuggire alla quotidianità a cui, però, sembra tendere di natura non accorgendosi che questa finisce col nuocere terribilmente a lui e alle sue aspirazioni. «*Il gioco è certo un'alta, forse la più alta attività dello spirito; ma quando esso diventa quotidiano e abituale, quando, perdendo di mistero, d'avventura, di fantasia, muta natura, per diventare un'attività umana, e cioè antispirituale (giacché quale attività dello spirito resisterebbe all'abitudine)?*»: così in un passo de *La biere du pecheur*.⁸⁰ Anche per questo motivo il gioco d'azzardo (e particolarmente la roulette), nel quale il caso non permette facilmente la ripetizione della medesima combinazione, è tanto lodato in tutta l'opera landolfiana.

Simbolo acquisito è il circolo che si estende a simboleggiare l'esistenza nel suo complesso. Secondo Landolfi, l'uomo riconduce la sua «ansia d'assoluto» a «un'esigenza ciclica» e al suo diretto surrogato, «un'esigenza simmetrica o di parallelismo»:

la vita non ci presenta che situazioni e condizioni aperte, non pure senza soluzione, ma altresì senza conclusione formale; la vita cioè, geometricamente immaginata, è lineare. E a noi questo, per qualche dannato motivo, non va a genio; noi vorremmo, e ci studiamo di farlo in tutti i modi, riportarla alla forma del cerchio. Dove poi è forse da vedere una specie di compromesso [...]. Qui comunque si pone un primo problema, quello appunto del dannato motivo: donde ci viene la nostra pretesa circolare o ciclica e cosa precisamente sta a rappresentare? [...] La immediatamente seconda esigenza, che può figurare un compromesso su un compromesso, sarebbe come accennato quella simmetrica o analogica; la quale dunque starebbe a mostrare un desiderio di raffronto o meglio di controllo, in mancanza di più sostanziosi conforti.⁸¹

Questa agognata circolarità sarà, in ultima analisi, uno dei grandi tormenti esistenziali di Landolfi e anch'esso troverà compiuta rispondenza nelle poesie di *Viola di morte* e del *Tradimento*.

Da tutto ciò sembra emergere in filigrana, ancora una volta, la misura del rapporto che si instaura tra scrittore e tradizione, una cultura che non fa che

80 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 620.

81 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 734-735.

riproporsi ciclicamente e con cui è necessario confrontarsi. La stessa tradizione può essere assunta come ripetizione di schemi e modelli che svuotano, come si è già visto, l'espressione della sua originalità e privano il gesto di *unicità*.

Il demone della ripetizione si presenta, agli albori dell'opera landolfiana, connesso alla parola e alla sua dimensione orale, come una possibilità che investe la volontà e la coscienza. Nel racconto *Night must fall*, ad esempio, il narratore è tormentato dal verso instancabile e ripetitivo di un assiuolo. Gli uccelli di questa razza «non perdono un istante la fede nella loro breve nota e la ripetono, la ripetono con un'intensità disperata, soffiandoci dentro ogni volta tutta la loro anima».⁸² La stessa qualità non è concessa agli uomini, nonostante la loro ferma volontà di acquisire e poter usufruire di una parola miracolosa:

Ogni accento intenzionale, ogni nota che rechi un messaggio è, per un essere umano, irripetibile al di là di due volte: la prima è quella che chiamerò la vece naturale, e qui non me ne voglio occupare; la seconda, la vece riflessa o cosciente, gli costa l'impegno incondizionato di tutto il suo essere, il ridursi della sua vita attorno al suo più alto apice. Al di là di un tale limite la benché minima approssimazione costa il medesimo prezzo. Inutile dire che sono la coscienza e la volontà a giocare un simile tiro: ripetere un'intonazione e una nota *volendolo fare e avendo la coscienza* di farlo mi è sempre apparsa l'impresa più tormentosa e stimolante. A un solo patto un essere umano può ripetere una qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra.⁸³

La ripetizione è una condizione che l'uomo non è in grado di applicare alla parola, poiché gli mancano la volontà e la convinzione per perseguire lo scopo.

Il tentativo per Landolfi è, però, necessario all'interno di un processo di progressivo affrancamento non solo del significante dal significato, ma della stessa parola dall'oggetto a cui essa si riferisce, per farsi in primo luogo oggetto e realtà. Riflessione di cui si trovano i prodromi nel racconto *La morte del re di Francia*, quando il narratore nel mezzo di un episodio concitato si sofferma su alcune parole asserendo: «basta ripetersi e rigirarsi una parola qualunque dentro perché essa si

82 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 103.

83 Ivi, pp. 103-104.

svuoti del suo senso di tutti i giorni, buffa, proprio buffa».⁸⁴ I diari, ancora una volta, concedono a Landolfi l'opportunità di affrontare nuovamente e approfondire le riflessioni su argomenti che nei racconti vengono appena accennati:

Ciascuno avrà fatto, volontariamente o per caso, l'esperimento che consiste nel rigirarsi dentro una parola fino a svolarla del tutto di significato; essa cioè sembra allora staccarsi, non solo dall'oggetto al quale va abitualmente legata, ma da ogni possibile oggetto od appiglio o sostegno, ed arricciolarsi, convolgersi nella mente, simile dapprima a quelle frasche che il fuoco del camino torce avanti di bruciare, e da ultimo soltanto a se medesima. Parole-vitici, si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto colla realtà fenomenica.⁸⁵

I poeti contemporanei, tanto dediti alla sperimentazione linguistica, non sembrano sensibili a questo aspetto del linguaggio e tentano di «profondare nelle tenebre dell'inconoscibile» utilizzando «gli attributi sensibili delle parole», ovvero di estrarre l'astratto dal concreto, l'essenza dell'oggetto dalla veste fonica della parola che lo designa. Secondo l'autore, invece, bisogna rifarsi alle parole-vitici, parole indipendenti dall'oggetto perché realtà di per sé, e «un'arte che da quelle prendesse l'avvio, sebbene non ottemperante alla sua condizione prima (la comunicabilità) avrebbe sì qualche senso».⁸⁶

L'esperimento della ripetizione è dunque utile per comprendere la natura delle parole, ma è anche pericoloso. Lo si riscontra proprio in un passo del diario appena citato, non molte pagine più avanti. Landolfi riporta un episodio della sua giovinezza, quando cominciò a scoprire la passione per il teatro e per la recitazione. Un giorno gli capitò di assistere per la seconda volta a uno spettacolo che gli era piaciuto. Giunti alla ripetizione della battuta centrale Landolfi capì che la naturalezza che l'aveva contraddistinta alla prima esecuzione era svanita: «già allora la questione dell'irripetibilità, dell'illegittimità del ripetuto mi angosciava; già allora avevo concluso che ogni ripetizione è un osceno tranello, uno dei tanti

84 Ivi, p. 27.

85 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 765.

86 Ivi, pp. 765-766.

mezzi di cui si vale la sorte per farci schiavi o almeno rassegnati».⁸⁷

La connessione tra linguaggio e esistenza permette di scorgere nella ripetizione verbale l'insensatezza e la vanità dell'esistenza percepita come quotidianità e abitudine, tematica assunta in anni di poco posteriori dai maggiori autori del teatro dell'assurdo (e particolarmente da Ionesco).

7. Svelamento e occultamento

Osservando *in toto* la produzione landolfiana si nota che, se da un lato l'autore rimane legato per tutta la vita ai generi della narrativa fantastica e fantascientifica, che per antonomasia prediligono la finzione, dall'altro si assiste a un percorso parallelo e progressivo verso un costante svelamento di quelle maschere a cui si è già fatto riferimento: la tradizione, la parola, la narrazione. La necessità di percorrere entrambe le strade è sostenuta in due passi, apparentemente contrastanti di *Rien va*:

Mi par chiaro che sola la letteratura fantascientifica è sulla strada giusta, e se ho detto altra volta il contrario tanto peggio, o l'avrò fatto per ignoranza dei testi migliori. Ossia la fantascienza sarà magari, oggi come oggi, priva di vere dimensioni e niente in sé, ma quel letterale rivolgersi al di fuori parrebbe nondimeno il solo atteggiamento ormai possibile.⁸⁸

Quasi al principio dello stesso diario Landolfi aveva affermato:

Si può giurare che io non avrei, in primo luogo messo penna in carta, e comunque cominciato a scrivere questo diario, non fosse stato per necessità (igienica). Codesto aggettivino tra parentesi è in senso letterale; non di igiene dello spirito si tratta ma del corpo; queste qualunque pagine son quelle che mi permettono in questi giorni di sopravvivere fisicamente. [...] sarà forse che accetto o anzi cerco questa terribile prova come punizione e anche, di conseguenza, come speranza di riscatto. Ma sia come sia, essa è davvero terribile, è la più crudele, la più atroce immaginabile per me; e perciò appunto, in qualche oscura parte della mia coscienza o incoscienza, l'avrò giudicata l'unica possibile, la necessaria, la sola che non tenesse dell'esperimento, che eludesse ogni compiacimento ed ogni gioco estetico.⁸⁹

87 Ivi, p. 791.

88 Ivi, p. 355.

89 Ivi, p. 252-253.

L'apertura verso l'esterno e l'introspezione ossessiva sono dunque due percorsi necessari alla sopravvivenza, rispettivamente, della letteratura e dell'uomo. Per evitare di essere soffocato dalla maschera fittizia della narrativa fantascientifica fu indispensabile a Landolfi scandagliare il profondo e intimo rapporto che intercorre tra letteratura e vita.

È giusto individuare, come si è fatto, una stagione del diario (Giorgio Luti)⁹⁰ e un tempo della poesia (Giovanni Maccari),⁹¹ laddove si nota che l'autore in determinati periodi della sua attività si è concentrato con particolare attenzione sui due generi appena citati. Ma anche i due studiosi notano che le siffatte tendenze hanno radici che affondano nei primi esperimenti letterari. Del rapporto con la poesia si è già trattato. L'autobiografismo, affrontato e analizzato da diversi critici, ha concordemente principio con la pubblicazione de *La biere du pecheur*, come rilevava già Andrea Zanzotto che pure, nella stessa recensione, sosteneva che in quest'opera lo scrittore andava in contro a una «metamorfosi» più che a un vero e proprio principio *ex novo*, poiché quella sperimentata fino a quel momento era «un tipo di autobiografia condotta lungo una sequenza generativa di miti, dai racconti del *Dialogo dei massimi sistemi* all'insuperato fulgore della *Pietra lunare* e avanti».⁹² Prima ancora, Vittorio Sereni aveva rintracciato, con sorprendente preveggenza, in *Cancroregina* il seme di quella crisi che avrebbe portato gradualmente Landolfi sulla strada della confessione più aperta e intima: «Saremmo per caso sulla strada dell'affabilità o di fronte a una landolfiana *saison en enfer*? Troppo presto per dirlo. Ma intanto si può parlare, tranquillamente stavolta, d'allegoria e insieme di confessione, perché entrambe appaiono

90 G. LUTI, *La stagione del diario*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, cit., pp. 1-14.

91 G. MACCARI, *Il tempo della poesia*, in *Tommaso Landolfi: voci di lassù*, «Paragone letteratura», n. 72/73/74, 2007, pp. 18-34.

92 A. ZANZOTTO, *LA BIERE DU PECHEUR*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., pp. 223-224.

intenzionali e si dividono le parti del racconto».⁹³

Confessione che può apparire come necessità latente fin dai racconti del *Dialogo*. Non importa molto rilevare che in quattro di questi il narratore sia di tipo extradiegetico-omodiegetico (*Maria Giuseppa*, *Dialogo dei massimi sistemi*, *Settimana di sole* e *Night must fall*) con diverse gradazioni di presenza di questo all'interno della storia, o che il genere diaristico (benché si tratti di diario fittizio) trovi qui il suo primo impiego (*Settimana di sole*) all'interno della produzione landolfiana. Elementi autobiografici emergono, ad esempio, confrontando il primo racconto dell'autore con l'articolo, *La vera storia di Maria Giuseppa*, pubblicato nella raccolta *Ombre* (1954). Si scopre, allora, che una donna con lo stesso nome fu realmente al servizio della famiglia Landolfi e che solo anni dopo la stesura del racconto, che assume così «un carattere sinistramente profetico», fu cacciata di casa e finì per essere vittima di uno stupro durante la guerra.⁹⁴ Familiari per lo scrittore dovevano essere, per esempio, le ambientazioni e i paesaggi descritti nella *Pietra lunare*. Fino alla pubblicazione del primo diario la presenza di simili inserti sarà, comunque, molto discreta.

Dopo *La biere du pecheur* l'assillo autobiografico e lo smascheramento della finzione narrativa prosegue in un climax ascendente (articoli, prose di viaggio e racconti presentano sempre più vistosi riferimenti alla vita vissuta) fino alla pubblicazione dei diari, nei quali Landolfi sembra, inoltre, tentare la paradossale operazione di esorcizzare la banalità quotidiana con l'utilizzo di un genere che tende, per antonomasia, proprio all'ostentazione della quotidianità. *Des mois*, diario notevolmente ricco di inserti poetici, mostra un interesse sempre più vivo e una volontà sempre più urgente di affermare la propria ispirazione poetica. Dopo aver

93 V. SERENI, *Viaggio nella luna*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., pp. 36-37.

94 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 750-754. La presenza di una donna di servizio di nome Maria Giuseppa è registrata anche da Idolina Landolfi all'interno della *Cronologia* (p. XXXII) che apre il primo volume delle *Opere*.

plasmato sulla carta, nel corso della sua carriera, personaggi che spesso sono poeti o si dilettono nella composizione di versicoli (*Dialogo dei massimi sistemi*, *Night must fall*, *La pietra lunare*, *Ottavio di Saint Vincent*, *Un amore del nostro tempo*, *Breve canzoniere*), Landolfi smette di fingere, di differire e di attribuire ai protagonisti delle sue opere virtù poetiche che spettano a lui solo.

L'uso ironico (e quasi grottesco) delle fonti, che raggiunge il suo apice nei diari e, successivamente, in *Viola di morte*, ha il compito di esorcizzare e smascherare la tradizione e la sua vasta influenza sull'opera dell'autore. Parallelo, come si è visto, è lo smascheramento della finzione narrativa che passa dall'inserimento di minimi particolari autobiografici sino a giungere ad una confessione priva di filtri. Si assiste, infine, a un'operazione di svelamento che tende, sempre più consapevolmente, a privare la parola della sua funzione di tramite. La parola poetica intesa come nucleo ritmico e primigenio fondamentale risolverebbe il dilemma landolfiano di un linguaggio ambiguo, sottomesso, insufficiente.

L'uso di un linguaggio forbito sembra assumere proprio la funzione di isolare determinati termini e farli emergere dal tessuto narrativo perché riaffermino, esclusivamente attraverso la veste fonica, il loro statuto di realtà indipendenti. Per liberare la parola dalla schiavitù del significato e darle dignità poetica, Landolfi aveva passato in rassegna diversi metodi che, nella sua produzione, si sono variamente intrecciati: la ripetizione, l'invenzione di lingue inesistenti e di neologismi, l'utilizzo di termini estremamente desueti. Le prime due alternative verranno ritenute irrealizzabili.

La conclusione di Landolfi, in fin dei conti, è la medesima a cui giunge Y, nel racconto *Dialogo dei massimi sistemi*: «d'ora innanzi nello scrivere poesie si potrà partire dal suono anziché dall'idea: [...] mettere insieme parole belle e

sonore, o suggestive ed oscure, e poi attribuire loro un significato».⁹⁵ Le parole che Landolfi utilizza hanno sempre un significato preciso, ma talmente recondito che spesso ci si trova, leggendolo, privi di appigli nei confronti della realtà.

Carlo Bo sosteneva che «nel perpetuo giuoco dello smascheramento, della spogliazione riusciva a focalizzare le sue poche e umili certezze, per il resto non aveva occhi, non voleva ascoltare né difese né suppliche».⁹⁶ Le tre tendenze allo svelamento appena individuate convergono nella raccolta di poesie *Viola di morte*, fuoco della prospettiva artistica landolfiana. Questo diario in versi (come più di un critico l'ha definito)⁹⁷ sembra porsi come tentativo estremo ma non disperato. La poesia risulta, forse, l'ultimo strumento per poter conferire alla quotidianità una veste dignitosa. Dopo le esperienze diaristiche Landolfi volle definitivamente mostrare il proprio volto, le paure e le idiosincrasie che lo attanagliavano e ossessionavano (la morte, la solitudine, l'ambiguità del linguaggio, l'inadeguatezza dell'espressione).

Come per il diario anche la prima timida prova poetica, il *Landolfo VI di Benevento*, dovrà attendere più di dieci anni per concretizzarsi nuovamente in un'opera che non utilizzi la poesia solo come mero inserto rapsodico. Il seguito sarà affidato prima a una specie di prosimetro, il *Breve canzoniere*, poi alle raccolte poetiche vere e proprie. *Viola di morte* fu composto tra il 1967 e il 1970 nelle tre diverse residenze di Arma di Taggia, San Remo e Pico. Tipograficamente è diviso in due parti decisamente asimmetriche: la prima comprende le prime 66 poesie, la seconda le restanti 220. Maccari individua inoltre un'ulteriore divisione all'interno di quest'ultima e, quindi, una terza parte che «più del resto del libro giustifica la

95 Ivi, p. 53.

96 Dalla *Prefazione* di Carlo Bo al primo volume delle *Opere*, cit., p. XVII.

97 Per la definizione di “diario in versi” riguardo a *Viola di morte* cfr. S. RAMAT, *Scrittura in prima persona*, in «La Fiera Letteraria», n. 18, 6 maggio 1973; D. BELLEZZA, *Viola di morte. Poesie di Landolfi*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., pp. 99-100; L. LATTARULO, *Nota su Landolfi poeta*, in «La rassegna della letteratura italiana», n. 1/2, 1977, pp. 129-135; G. MACCARI, *Il tempo della poesia*, in *Tommaso Landolfi: voci di lassù*, cit., pp. 18-34.

definizione complessiva di diario in versi», poiché «la scansione dei componimenti è quasi letteralmente diaristica, poco meno che quotidiana, mentre le stesse *personae* della poesia gli allocutori e i personaggi evocati dall'io lirico, prendono corpo reale di individui storici e determinati». ⁹⁸ Quest'ultima parte inizia con la poesia 167 (*E donde la meravigliosa pace*) e copre un arco temporale di circa un anno (dal settembre del 1969 all'agosto del 1970).

Il tradimento non ha lo stesso carattere marcatamente diaristico. Composta in un tempo più diluito, tra il 1971 e il 1975, la raccolta è divisa anch'essa in due parti (esse pure sproporzionate: la prima contiene 11 liriche, la seconda 119) ma presenta un numero di poesie decisamente inferiore (130 liriche contro le 286 della *Viola*). Alla confessione, sempre presente, si aggiungono le note dell'invettiva e dell'epigramma.

L'uomo che aveva passato una vita a nascondersi, ad avvolgere in un'aura di mistero la sua figura, aveva sentito infine emergere sempre più incontenibili due bisogni che in qualche modo, stranamente, sembrano in lui ricongiungersi: il bisogno di confessarsi e quello di scrivere versi. Landolfi, come sostiene Enzo Siciliano fin dal titolo della sua recensione a *Viola di morte*, si mostra finalmente nelle sue raccolte poetiche come nessuno si aspettava di poterlo vedere: senza maschera. ⁹⁹

⁹⁸ G. MACCARI, *Il tempo della poesia*, in *Tommaso Landolfi: voci di lassù*, cit., p. 25.

⁹⁹ E. SICILIANO, *Landolfi senza maschera*, in «Il Mondo», 10 agosto 1972.

CAPITOLO SECONDO

Il linguaggio e l'arte

1. «Un alternarsi di fiducia e di sconforto»

La poetica della parola all'interno dell'attività letteraria landolfiana è stata variamente studiata e interpretata.¹ È fuori discussione, ad ogni modo, l'evoluzione a cui è andato in contro il pensiero dell'autore a proposito dello strumento verbale. L'itinerario landolfiano prende originariamente le mosse da una sostanziale fiducia

¹ Cfr. I. LANDOLFI, *Le parole-sangue di Tommaso Landolfi*, introduzione a *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, cit., pp. XI-XXV; G. PAMPALONI, *Il conflitto tra parole e vita*, in ID., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, Torino, Bollati-Boringheri, 2001, pp. 446-448; R. SACCHETTINI, *Le parole morte e la morte delle parole*, in ID., *L'oscuro rovescio: previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, cit., pp. 133-173; R. FERRANDO, *Tommaso Landolfi: amore e terrore per le parole*, in «Otto/Novecento», n. 1, 1999, pp. 145-153; S. GUIDI, *La parola disponibile. Sulla scrittura di Tommaso Landolfi*, cit., pp. 92-103; M. A. GRIGNANI, «L'espressione, la voce stessa ci tradiscono» e M. SERRA, *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, entrambi contenuti nel volume *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di Studi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, rispettivamente pp. 57-83 e pp. 93-102.

nella potenza creatrice della parola, che finirà per dissiparsi nella consapevolezza dell'incomunicabilità a cui la stessa è condannata a causa della sua ambiguità e insufficienza. L'ultima testimonianza di questo atteggiamento è affidata delle due raccolte poetiche, dove pure si nota come la speranza di trasmettere e tramandare compiutamente il senso del proprio discorso non venga mai del tutto soffocata dalla negatività della riflessione landolfiana.

«La vera vita dell'uomo, vien fatto di pensare, è in un alternarsi di fiducia e di sconforto (se mai col declamatorio e troppo facile corollario che quando l'alternanza cessa, quando la prima o il secondo divengono totali, anche la vita si estingue)».² Landolfi, in questo passo di sintetica ed esemplare efficacia, contenuto nel secondo dei suoi diari (*Des mois*), avrebbe potuto tranquillamente alludere al rapporto che egli era solito intrattenere con gli strumenti e i temi della sua scrittura. Rapporto conflittuale, che è anche indagine viscerale intesa a reperire una sintesi (di fatto mai pacifica) nella dialettica degli opposti. Il risultato è una tensione conoscitiva che giunge a spogliare gli oggetti degli attributi più effimeri, per rivelarne l'essenza. Un'operazione le cui tracce possono essere individuate già nella seconda parte del racconto *La piccola Apocalisse*, laddove la donna afferma che le piace «guardare al male e al bene, al vizio e alla virtù»,³ anticipando la conclusione nella quale, alla sparizione della stessa all'interno della pozzanghera, l'atmosfera del racconto sembra svuotarsi, liberandosi di queste connotazioni contrastive: «Infine un lento sole parve sorgere al di là della nebbia e il Bene e il Male il Vizio e la Virtù svanirono come strascichi di fantasmi».⁴ Si è già accennato all'influenza esercitata sul racconto dal poemetto *La violetta notturna* di Aleksandr Blok, poeta, a quanto pare, particolarmente caro a Landolfi se il passo in questione, come segnala Macrì, è un calco praticamente letterale di un verso di un'altra poesia dello

2 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 716.

3 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 75.

4 Ivi, p. 85.

stesso, *Danza macabra seconda*: «E vita e morte e bene e male/ritrovi ad ogni crocevia».⁵

Questa eco giungerà fino alla composizione delle liriche di *Viola di morte*, dove il bene e il male saranno presi ad esempio di un paradigma in cui gli opposti devono necessariamente convivere per realizzarsi e giustificarsi a vicenda, una sorta di catarsi che permette di raggiungere il bene attraverso il male:

Monarca dei sette metalli,
Ma perché fare il male? E esso ridonda,
Ci sommerge da tutto l'orizzonte:
Non è moneta remuneratoria,
Anzi è vile e spregiata,
A nessuno negata.
Più degna, ardita impresa e meritoria,
Il bene – che, per necessaria
Condizione, dovrai fare col male.

Ma neppure per questa via
Ti sarà data vera gloria,
Sì nella suprema alchimia
Che fa di male bene.⁶

La tensione che risulta dall'ambivalenza dei valori che ogni oggetto ha la facoltà di assumere emerge con particolare evidenza all'interno delle due raccolte di poesia landolfiana. Sembra di assistere all'evoluzione del tema tipicamente romantico del “doppio”, cui pure si riscontrano in *Viola di morte* riferimenti abbastanza diretti in una delle prime liriche:

S'aprirono le porte di zaffiro
E scese il biondo sire, e la giustizia
Fiori tra noi, furono amore, gloria,
La speranza non mai vuota, e fu detta
Sirio la stella donde era venuto.

Affiorò dal fumoso albergo l'Atro
E corse il mondo dispensando morte,
Strage, rovina, e minacciando chiuso
Su ciascuno il suo carcere; diceva:

5 R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi, 1949, p. 278.

6 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 47.

‘Non udrete più il vento, non vedrete
Le stelle, né le nuvole entro cui
L'anima vostra a lungo si specchiava’...

S'incontrarono un giorno, questi due,
E s'abbracciarono piangendo.⁷

Alla vicenda romantica dell'incontro tra due creature, allegorie trasparenti del bene e del male, che si completano vicendevolmente e simbolicamente in un abbraccio, fa eco, poche pagine dopo, una lirica di carattere gnomico sullo stesso argomento:

Ogni uomo ha doppio aspetto,
come di chi proceda su uno specchio:
da una parte cammina a caporitto,
dall'altra a capofitto.⁸

Condanna che non tocca solo l'uomo, questa ambivalenza che investe ogni elemento della realtà si presenta a ben vedere come il tessuto connettivo che cementa i diversi temi affrontati dall'autore. La parola, la morte, la donna, Dio hanno tutti un duplice aspetto, vengono contemporaneamente desiderati e maledetti, con essi l'autore instaura un rapporto che potrebbe essere definito bipolare, ora fiducioso ora disilluso. Del resto, la stessa poesia di Landolfi, così ricca di calchi e citazioni, è stata definita da Paolo Ruffilli «un rito insieme sacro e sacrilego»,⁹ per il rispetto reverenziale e la tagliente ironia con i quali l'autore usufruisce della tradizione.

La parola, strumento principe della poesia, non viene risparmiata dalla penetrante analisi landolfiana e dalla febbrile oscillazione delle sue riflessioni. Basti ricordare l'ammissione del suo «religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole»¹⁰ che lo colse fin da bambino. Il conflitto tra parola e vita, posto da Pampaloni come uno dei temi portanti delle raccolte poetiche, «è destinato né a

7 Ivi, p. 13.

8 Ivi, p. 24.

9 P. RUFFILLI, *La poesia gotica di Tommaso Landolfi*, in «Il Verri», n. 3-4, 1984, pp. 146-153:147.

10 T. LANDOLFI, *Prefigurazioni: Prato*, in Id., *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 744.

pacificarsi né a irrigidirsi nelle sue opposizioni; ma piuttosto a eternarsi in una infinita insignificanza metafisica ed esistenziale», come qualsiasi altro conflitto all'interno dell'opera in versi di Landolfi (Dio-nulla, vita-morte).¹¹ Prima di giungere alle posizioni assunte in *Viola di morte* e nel *Tradimento*, l'autore non rinuncerà a condurre un'instancabile ricerca del *mot juste*, perseguita dagli albori della carriera in una sorta di piena fede nel “miracolo verbale”. Già nel racconto *Night must fall* l'autore è consapevole che, come lui,

Ciascun uomo si aspetta dalle sue parole (o dalla sua parola) un grande miracolo: un nuovo profeta giunse fino a immaginarsi e addirittura a pretendere (ed è quanto i più gli rimproverano) che una sua parola dovesse dar luogo a seconda dei casi, a un tavolino o a una seggiola, uccidere una tristezza in fondo a un cuore, sradicare un uomo con tutte le sue radici e trarlo su come un gatto bagnato, modificare, insomma, secondo il suo intento il mondo dei sensi delle montagne delle rocce e delle abitudini.¹²

Il miracolo torna ad affacciarsi nella poetica landolfiana, dunque, come effetto della potenza verbale ma quando, anni dopo, il concetto appena esposto viene ribadito nell'introduzione al volume *Poemi e liriche* di Aleksandr Puškin,¹³ pubblicato per Einaudi nel 1960, e alla cui traduzione Landolfi attendeva già da diversi anni,¹⁴ questa fede non risulta più così salda:

In altri tempi credo credessi di percepire, e sopra ogni cosa ammirassi, in Dostoevskij proprio un tale anelito e quasi una fiducia a creare oggetti fisici e materiali, sottintendendo egli a mio senso o sospettando almeno che per la poesia il massimo risultato e la vera vittoria sarebbero stati l'inventarsi, il cavare dal nulla non già un carne sublime, ma una comune seggiola o infine il più umile appunto degli oggetti materiali, e in poche parole realizzare il passaggio da un'ombra a una consistenza, da un'astrazione a una qualunque realtà tangibile, da una potenza a un atto. [...] (Poesia magica anzi negromantica? Sia pure se vogliamo giocare al tirassegno colle parole, ma almeno in accezione propria. O diciamo più semplicemente ed esattamente: poesia creatrice del mondo fenomenico).¹⁵

L'idea della parola miracolosa non si configura tanto come una certezza quanto

11 G. PAMPALONI, *Il conflitto tra parole e vita*, in Id. *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, cit., p. 447.

12 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 103.

13 A. PUŠKIN, *Poemi e liriche*, Torino, Einaudi, 1960; poi Milano, Adelphi, 2001.

14 Le asserzioni contenute in *Rien va* («Dovrei tradurre un po' di Puškin» 1 agosto 1958; «Oh Puškin, Puškin, quanto mi costi!» 21 ottobre 1958) ci informano che il lavoro era iniziato già nell'estate del 1958.

15 Dall'Introduzione a A. PUŠKIN, *Poemi e liriche*, traduzione, introduzione e note a cura di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 2001, p. 21.

come una speranza di volta in volta frustrata. La ricerca della parola salvifica e generatrice andrà incontro a un inevitabile fallimento in *Viola di morte*. Se si escludono pochissimi passi, versi più unici che rari in cui lo strumento verbale sembra davvero assumere concretezza di azione, nella maggior parte dei casi ne sono poste in rilievo l'insufficienza, l'imprecisione e l'ambiguità:

Non v'è rispetto o tregua
All'ansia dell'aperto mondo;
Ma per noi l'infinito si dilegua
O nel finito le sue barbe affonda.
Neppure le parole,
Neppure le parole valorose
Hanno virtù di trarre a fiore
La sommersa anaconda.

Oh nostra ala ferita,
Dagli astri e dall'azzurro abborrita!¹⁶

La poesia di Landolfi si pone quindi l'obiettivo di far emergere in superficie quanto si agita nell'abisso, di smascherare le apparenze come egli stesso gradualmente ha fatto con il proprio "io" nel corso della sua carriera.

Se all'altezza di *Viola di morte* la speranza può almeno risiedere nella musicalità del verso e nella bellezza della costruzione poetica (le poesie dedicate alla divina soavità della musica, come si vedrà, sono tantissime), nel *Tradimento* Landolfi comprende che un paradosso agisce alla base stessa dell'azzardo della poesia. Questa non può essere «il supremo fiore dello spirito» (*Breve canzoniere*)¹⁷ e «la sola/Libertà che è concessa al figlio d'uomo»,¹⁸ se lo strumento che essa impiega è sottomesso alla convenzione, usurato dalla tradizione e schiavo del significato. L'estrema conclusione del ragionamento landolfiano è che anche la poesia sia impossibile, a causa della schiavitù della parola: «*O poesia, divina*

16 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 62.

17 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 1161.

18 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 172.

*libertà, /Tu ti sei fatta schiava».*¹⁹

2. Incomunicabilità e ambiguità

Landolfi non si è mai sforzato di apparire chiaro. La sua prosa è tra le più complesse del novecento, il suo vocabolario ricercato fino al parossismo. Nonostante ciò non è corretto definirlo un manierista. Lo sfoggio di arcaismi e l'uso di una sintassi antiquata non si compiacciono della propria oscurità e ricercatezza, ma sono un mezzo attraverso il quale l'autore vuole denunciare l'incomunicabilità del linguaggio. Il celebre racconto *La passeggiata* posto in apertura della silloge *Racconti impossibili*, ne è l'esempio più lampante:

La mia moglie era agli scappini, il garzone scaprugginava, la fante preparava la bozzima... Sono un murcido, veh, son perfino un po' gordo, ma una tal calma, mal rotta da quello zombare o dai radi cuiussi del giardiniere col terzomo, mi faceva quel giorno l'effetto di un malagma o di un dropace! Meglio uscire, pensai invertudiandomi, farò magari due passi fino alla fodina.²⁰

Un critico letterario (l'episodio è noto) ritenne che i termini astrusi di questo racconto fossero parole inventate dall'autore. Landolfi rispose scrivendo la *Conferenza personalfilologicodrammatica con implicazioni*, successivamente pubblicata nella raccolta *Le labrene*, nella quale dimostra l'esistenza e la perfetta appartenenza alla lingua italiana di tutte le parole sospette. Al termine del racconto l'autore svela il motivo del suo esperimento letterario: «La mia *Passeggiata* voleva [...] essere un'amarissima denuncia o, se non denuncia, un'amarissima constatazione. Come dire: “Guardate, non ci si capisce neppure a parlare la medesima lingua”».²¹

Il linguaggio è piegato alla volontà dell'autore, mentre questo ne appare

19 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 23.

20 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 591.

21 T. LANDOLFI, *Le più belle pagine*, scelta e postfazione di Italo Calvino, Milano, Rizzoli, 1989, p. 498.

dominato. L'imprecisione, l'ambiguità, la sua natura anfibologica, nonostante siano duramente stigmatizzate, non sono affatto evitate, anzi ricorrono con notevole frequenza, in una sorta di *reductio ad absurdum* della parola. Basta richiamare i titoli di alcune opere per notare come l'ambiguità sia un aspetto a cui l'autore presta una costante attenzione. Ad esempio, *La biere du pecheur* è un titolo a cui si possono attribuire quattro significati diversi, se scritto in maiuscolo e senza accenti (*biere* può voler dire sia “birra” che “bara”; *pecheur*, tanto “pescatore” quanto “peccatore”), mentre *Des mois* si può tradurre sia “Alcuni mesi” che “Alcuni me” (i due significati evidenziano rispettivamente lo spazio temporale occupato dal diario e le molteplici personalità dell'autore). A questi esempi può essere aggiunto, in conclusione, proprio il titolo della prima raccolta di poesia, *Viola di morte*, variamente interpretato e ricondotto a fonti di volta in volta diverse.

Il termine “viola” può ricondurre al nome del fiore, del colore (noto per essere quello dei paramenti funebri) e allo strumento musicale. Elena Cappelli e Barbara Ambrosi ne hanno evidenziato il carattere polisemantico nei rispettivi studi;²² Ramat riconduce il titolo a una «parodia cupa d'una «viola d'amore» sventurata o improponibile»,²³ supposizione che alletta anche Siciliano: «uno strumento musicale dimenticato degno di accompagnare un madrigale di Orlando di Lasso? Un delicato ma rattristante fiore di serra?».²⁴ Allo strumento musicale, seppure mutato nel nome, si riferisce anche una poesia della raccolta:

Infinite vivuole
Corrono il mare, donde
Sorge il concerto dell'onde,
Delle parole,
Cui la nostra speranza s'appicca

22 E. CAPELLI, *Landolfi e la poesia*, in «Il Verri», n. 3-4, 1994, pp. 63-79: 67-68; B. AMBROSI, *La lirica di Tommaso Landolfi tra disillusione e rielaborazione. Echi leopardiani e montaliani in Viola di morte e Il tradimento*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», n. 27, 2004, pp. 69-82: 71.

23 S. RAMAT, *Scrittura in prima persona*, cit.

24 E. SICILIANO, *Landolfi senza maschera*, cit.

Nell'ultimo raggio di sole.
Ma il sole tramonta, si spenge
L'onda; la prima stella spiccia –
E nasce l'innumere prole
Dei nostri terribili dolori.²⁵

Macri²⁶ sottolinea il legame che intercorre fra il titolo e l'ultimo verso del nono sonetto del *Breve canzoniere*: «Ritournerà, la squallida viola».²⁷ Procedimento non ignoto a Landolfi quello di utilizzare così un passo di un'opera precedente: *Se non la realtà*, per esempio, oltre a essere il titolo della raccolta di prose di viaggio pubblicata nel 1960, è anche la conclusione di *Ombre* (sezione *Commiato*): «Non v'è più meta alle nostre pigre passeggiate, se non la realtà».²⁸ Lo stesso Macri, poi, suggerisce una derivazione del titolo della raccolta poetica da un verso del Foscolo dei *Sepolcri*, che canta delle «viole/su la funebre zolla».²⁹ Marco Marchi, invece, pone l'accento sull'incidenza che i testi operistici hanno avuto sulle liriche di *Viola di morte*³⁰ e ritiene che Landolfi potrebbe essersi ispirato al nome della protagonista della *Traviata* verdiana, Violetta, «eroina ottocentesca senza pace, votata alle proprie grandezze, a sacrifici e sconfitte: Violetta di morte».³¹ Queste sono solo alcune delle ipotesi che sono state avanzate. Il ricordo del citato poemetto di Aleksandr Blok, *La violetta notturna*, potrebbe avere la sua parte nella scelta del titolo, come le «mourantes violes» di una poesia di Stéphane Mallarmé, *Apparition*. Il verso viene espressamente citato nella recensione *Il traduttore errante*³² e la poesia è inserita nella *Anthologie de la poésie lyrique française*, compilata in collaborazione con Mario Luzi e pubblicata per Sansoni nel 1950.³³ In

25 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 268.

26 O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi: narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 137.

27 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit, p. 1170.

28 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit. p. 808.

29 O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi: narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 154.

30 M. MARCHI, «Per tutto è rima». *Landolfi poeta*, in *Gli altrove di Tommaso Landolfi: atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001*, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 121-134.

31 Ivi, p. 128.

32 T. LANDOLFI, *Il traduttore errante*, in Id., *Gogol a Roma*, cit., pp. 157-161.

33 *Anthologie de la poésie lyrique française*, a cura di Tommaso Landolfi e Mario Luzi, Firenze, Sansoni, 1950.

conclusione si può citare una terzina di una poesia di Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*: «Muto mi reclinai sopra quel volto/dove già le viole della morte/mescevasi alle rose del pudore».³⁴

A molteplici interpretazioni si piega anche il titolo della raccolta poetica successiva, *Il tradimento*, che Ruffilli interpreta come «tradimento della vita, nella sua inconsistenza e latitanza; ma anche come tradimento della morte, nella sua incapacità paradossale di cancellare la vita, cioè in fondo nuovo e ultimo scacco della vita agli uomini».³⁵ Leggendo *Viola di morte* si ha la sensazione che il tradimento della vita, secondo Landolfi, stia nella sua ciclicità, nel suo ripresentarsi e perpetuarsi con ostinazione. Si spiegherebbe, allora, l'avversione dell'autore nei confronti della primavera come simbolico rinnovamento della vita: «Aprile ci tradisce,/L'aria rincrudisce,/La campagna mi guarda improntamente/Dilavata dal vento».³⁶ Il concetto è mutuato da una linea poetica che comprende poeti quali Nerval (*Avril*: «Ce beau temps me pèse et m'ennuie»),³⁷ Mallarmé (*Renouveau*: «Le printemps maladif à chassé tristement/L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide»),³⁸ Eliot (*The waste land*: «April is the cruellest month»)³⁹ ed è ribadito in diverse liriche di questa prima raccolta:

Un tradimento è perpetrato in ogni
Raggio di sole, in ogni nuovo fiore
D'aprile: perché ciò non basta al cuore
E ai nostri sogni?⁴⁰

Quale significato Landolfi attribuisse alla parola tradimento non è facile stabilire. «L'amicizia è di per sé tradimento, [...] questo è la seconda e necessaria

34 G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980, pp. 166-167.

35 P. RUFFILLI, *La poesia gotica di Tommaso Landolfi*, cit., p. 150.

36 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit. p. 269.

37 G. DE NERVAL, *Chimere e altre poesie*, traduzione di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1972, p. 98.

38 S. MALLARMÉ, *Tutte le poesie*, a cura di Massimo Grillandi, Roma, Newton Compton, 1976, p. 102.

39 T. S. ELIOT, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 2007, p. 96.

40 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 264.

faccia di quella, componendo ambedue un affetto non per tanto meno prezioso»⁴¹ afferma l'autore nell'elzeviro pubblicato in ricordo di Renato Poggioli (*Morte di un amico*). Landolfi giudica il tradimento come una sorta di male necessario, un sacrificio che colpevolizza e condanna chi lo attua al fine di un bene comune (simile alla concezione del tradimento enunciata da Borges nel suo racconto *Tre versioni di Giuda*, dove il delatore è considerato un mezzo della provvidenza divina che permise a Cristo di sacrificarsi e ottenere la salvezza dell'umanità).⁴² Come emerge anche da una lirica di *Viola di morte*:

È quasi un eroismo
Il tradimento consumato appieno.
Ma perché mi bistratto,
Perché di vita m'imbratto,
Perché nell'avvilirmi non ho freno?

– Perché non soffre morso la coscienza,
E il non credere è l'ultima credenza.⁴³

La nichilistica e paradossale affermazione che l'ultimo atto di fede consista nel cancellare ogni traccia di essa dalla propria coscienza, sarà uno dei punti cardine del *Tradimento*. Nella lirica (*Non credo quia absurdum*) l'assunto assume l'aspetto di un precetto filosofico che ricorda vagamente la *vanitas vanitatum* dell'Ecclesiaste:

“Distillami dunque,
Saggio, l'ultimo succo” -
“O figliuolo, non già l'ultimo succo,
Ma l'ultima sapienza dolorosa.
Non credere: ecco, questa
È la sola possibile risposta
A tutto quanto passa in terra e in cielo.
E non non credere a qualcosa,
Ma qualcosa non credere, anzi nulla

41 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 812.

42 J. L. BORGES, *Finzioni/L'Aleph*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 152-158; ora in *Id.*, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 2004, 747-752.

43 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 17.

Delle fallaci immagini ostentate
Dal delirio: non credere la Terra,
Né il mare o il cielo, né gli eroi -
Ché non si crede con il cuore? ...
E così tutto anela al suo principio,
È travolto in un orgia negativa,
Brama il caos materno.⁴⁴

3. *La parola come atto*

La parola, per Landolfi, ha la sua reale efficacia solo se ha la facoltà di porsi concretamente come un atto creatore. Anche da questa inadeguatezza del linguaggio nasce la sua concezione di letteratura impossibile. L'impossibilità è la risultante di un rapporto dialettico angoscioso, l'ultimo approdo dell'itinerario estetico-filosofico dell'autore. Paradossalmente, essa si presenta come l'unica soluzione accettabile dell'arte landolfiana. Ne *La biere du pecheur*, ad esempio, Landolfi, dopo un'inutile accumulazione di dati e descrizioni accessorie, si accorge di rincorrere, ancora una volta, la sua «mania dell'impossibile in letteratura, ossia di voler ottenere (per tradurre ciò provvisoriamente) dalla parola scritta quanto essa non può dare».⁴⁵ Pochi anni più tardi, nello stesso periodo della traduzione delle liriche di Puškin, la stigmatizzazione è perpetrata dal protagonista dell'opera considerata dall'autore stesso il proprio capolavoro,⁴⁶ il poema drammatico *Landolfo VI di Benevento*:

In parole infeconde, torve e fosche
Ho sperduto, consunto il corto nervo.
Dove l'atto che incide e che è proficuo
A sé se non ad altri, dove, ancora,
La parola che illumina e che guida?

44 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 150.

45 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 593.

46 In occasione del ritiro del premio Montefeltro, del 1962, nel corso dell'unica intervista televisiva concessa nella sua vita (l'intervistatore era l'amico Leone Traverso), Landolfi ammise: «quale libro dei miei io preferisco? [...] Il *Landolfo*, che nessuno dei presenti, non dico dei telespettatori, ma neanche di questi pochi presenti, ha letto. È senz'altro il mio miglior libro, e per conseguenza il meno apprezzato». Questo passo è riportato anche da Giovanni Maccari nel suo saggio *Il tempo della poesia*, cit., p. 22.

No: confuse parole, a quegli stesso,
A quel me stesso che le pronunciava...⁴⁷

È ancora la tensione verso una meta irraggiungibile, verso la ricerca disperata di una «parola che illumina e che guida» a tormentare la pagina di Landolfi. È, inoltre, possibile ravvisare una reminiscenza dalle «confuses paroles» della poesia *Correspondances* di Baudelaire (anch'essa naturalmente inserita nella citata *Anthologie*).

L'insufficienza verbale è posta a confronto con la vanità dell'azione, laddove nell'*Introduzione* alle liriche di Puškin si richiedeva alla parola di «realizzare il passaggio [...] da una potenza a un atto». Non a caso il desiderio di dare alla poesia la facoltà di agire sul mondo fenomenico emergerà ancora all'interno del *Tradimento* in una lirica intitolata *Puschiniana*:

Perché si chiude in un'oscura dimensione,
Perché non prende aria, sole e vento la mia canzone,
Perché non so indurre ad affiorare
Il diavoletto pervicace che voglia con me gareggiare?
Di corrugare il mar li ho minacciati,
E son rimasti molto preoccupati.
Ma il fatto è che il mare si corrugherà,
Non dico subito: nondimeno verrà tale momento,
E verrà anche senza il mio intervento,
Ossia senza quello delle mie molte e sciocche parole,
E sarà, in fondo, al primo giro di sole,
Giacché vicino, vicino, vicino,
È il giorno preveduto dal destino,
Il giorno dei buffetti in fronte.

Ecco, questa deviazione o scarroccio o deriva
È quella che sostiene la poesia.⁴⁸

Il rapporto tra parola poetica e atto generatore si ripresenta più volte all'interno delle raccolte poetiche landolfiane, specialmente in *Viola di morte*, dove la creazione è contemplata come la meta più ambita del linguaggio.

47 T. LANDOLFI, *Landolfo VI di Benevento*, cit., pp. 964-965.

48 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 39.

Dove non è posta in rilievo l'inadeguatezza della parola il problema è costituito dall'accidia dell'uomo, il peccato in cui sembrano maggiormente incorrere i personaggi landolfiani, «la malavoglia fitta nel profondo». La creazione è dunque possibile, ma «se la parola non si mostra chiara/Si dissolve l'azione»:

Creazione del mondo, a noi concessa
Epperò invisibile, sanguinosa messa
Che non mai sosterrà la nostra fede!
Ché forse il mondo intero rifiutiamo
Però che appunto è nella nostra mano.⁴⁹

Raramente, allora, la parola potrà ambire a costituirsi come creazione, come atto in grado di incidere sul «mondo fenomenico», come in questi versi: «Una brusca parola il sole spegne:/Una soave accende/ La speranza sui lidi di Plutone».⁵⁰ Potenza verbale che Landolfi mutua, pare, dai lirici russi a lungo letti e tradotti. Un passo della poesia *La parola* di Nicoláj Gumilev, nella traduzione di Poggioli, potrebbe rappresentare la fonte di questi versi:

Quando il volto sulle terre sole
Dio piegava e la sua volontà,
con parole si fermava il sole
e si distruggevano le città.⁵¹

Ma l'illusione ha breve corso e un epigramma sintetizza con acutezza e ironia tipicamente landolfiane la convinzione che la parola non possa raggiungere lo *status* di suprema azione creatrice perché l'atto stesso è impossibile di per sé: «È più facile fare che dire,/Ma fare è già impossibile».⁵² Landolfi stesso si definisce il poeta dell'impossibilità, della mancanza di legame tra la parola e il destino: «Impossibilità,/Dea senza altare, forse/Nelle età da venire/ Io sarò detto il tuo cantore./[...] /Parole come *Nubigena*, *Argiva*,/Più non evocheranno/Quell'umano

49 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 16.

50 Ivi, p. 196.

51 R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 334.

52 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 92.

destino/A cui ci credevamo avvinti». ⁵³

La speranza allora si afferra alla volontà di «sfuggire alla morte/Con un sublime pigolio», con la bellezza di un verso che sia «la canzone tratta a filo d'argine». In questa lirica (*Vasto tumulto di passioni*) la vana ricerca della parola si presenta impossibile quanto la ricerca del Creatore, colui che ha generato l'universo proprio per mezzo di essa:

O Dio, per quanti incogniti sentieri
Noi t'abbiamo cercato:
Volevamo deporre ai tuoi piedi
Ciò che per noi sarà, che è stato;
Volevamo affidarti la parola
Che conquista e dirime, e dalla folla
Degli eventi, degli enti, degli affetti
Volevamo traessi il senso eletto
Che ci desse da vivere e morire. ⁵⁴

L'obiettivo sembra quello di eludere la morte tramandando ai posteri la propria arte nella speranza che essa attraversi i secoli senza rendersi oscura agli uomini. Se la vanità di un linguaggio che non può farsi eterno invalida la grandezza della poesia, per quale motivo e per chi scrivere? Questo è uno dei tanti dilemmi landolfiani. Il passato e la tradizione pesano sull'arte, il futuro la vanifica, ed entrambi gravano sul presente come un'ipoteca:

Non solo il nostro linguaggio
Si perde
Nella tomba verde
Del mare selvaggio,
Sprofondato nel maelstrom,
Travolto dal maestro –
Ma la nostra scrittura,
Che alle lontane generazioni
Sarà cifra oscura.

Non avremo saputo neppure
Rendere in chiare note la figura

⁵³ Ivi, p. 284.

⁵⁴ Ivi, pp. 58-59.

Un linguaggio costruito sulla tradizione, sulle fonti della poesia e della prosa landolfiane, e che in queste si annulla. Un rimando probabile è, forse, alla montaliana *Elegia di Pico Farnese*, una delle tre poesie delle *Occasioni* composte nel '39, poco dopo un soggiorno del poeta ligure presso il borgo natio dell'amico Tom. Già nella lirica erano presenti riferimenti al romanzo landolfiano *La pietra lunare*, pubblicato pochi mesi prima delle *Occasioni*. Nell'*Elegia* i versi 27-31 riportano una strofetta che, insieme ad altre due, si differenzia dal resto della composizione per la misura più breve e cadenzata dei versi. Si ravvisa nelle due liriche persino la stessa rima *perde-verde*:

'Grotte dove scalfito
luccica il Pesce, chi sa
quale altro segno si perde,
perché non tutta la vita
è in questo sepolcro verde'.⁵⁶

I versi della prima strofa potrebbero, inoltre, riferirsi alla raccolta poetica di Adriano Grande, *La tomba verde*.⁵⁷ Nell'omonima poesia di quella raccolta il sepolcro è paragonato, in effetti, al mare che sommerge il poeta: «Nel torpor vegetale dell'Estate/tosto la pace delle cose inconsce,/delle terre sommerse e abbandonate,/m'invase come una marea che sale». ⁵⁸ Ma quello landolfiano è tutt'altro che un «dolce naufragare» come invece potrebbe essere definito l'abbandono di Grande. È, anzi, un agonizzante sprofondare paragonabile alla sorte di uno dei personaggi del racconto di E. A. Poe *Una discesa nel Maelstrom*. È probabile che la poesia vi si riferisca direttamente con l'uso di questo termine ricercato, che Landolfi adopera in quegli anni anche nell'elzeviro *Diario perpetuo*.

⁵⁵ Ivi, p. 131.

⁵⁶ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 182.

⁵⁷ A. GRANDE, *La tomba verde*, Torino, Ribet, 1929.

⁵⁸ Ivi, p. 53.

Sull'orlo di un imbuto, trattando dell'inutilità della conoscenza e dell'arte di fronte all'inevitabile traguardo della vita:

Sì. Io, nato, cominciai ad aggirarmi sull'orlo di un imbuto. Sapevo che di qua si sdruciolava, che nel mezzo del mio mondo c'era un buco; ma sapevo anche che di là c'era il nulla; e così giravo e giravo sull'orlo dell'imbuto. Finché (era fatale) ci caddi dentro, e tutto si restrinse. Poi scivolai ancora più in giù, come discendere nel Maelstrom, e via e via.⁵⁹

Il brano, all'interno del quale si possono individuare diversi endecasillabi e settenari, un'assonanza (imbuto-buco) e le ripetizioni («sull'orlo di un imbuto [...] sull'orlo dell'imbuto»; «giravo e giravo»; «e via e via») è una potenziale composizione in versi dissimulata, pratica, come si è visto, piuttosto ricorrente nell'opera landolfiana.

4. Poesia metapoetica

La parola, quindi, non è in grado di incidere sul mondo fenomenico. Se a Landolfi non interessa la ricerca dell'essenzialità, di una parola che «scavata è nella mia vita/come un abisso»; se egli non ama le «trite parole che non uno osava» di Saba, né lo strumento degli ermetici che si riduce a mero riverbero di suggestioni foniche, il suo tormento nominalistico è forse descritto con efficacia nella celebre poesia montaliana posta in apertura della sezione *Ossi di seppia* all'interno dell'omonima raccolta:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.
[...]
Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,

59 T. LANDOLFI, *Diario perpetuo. Sull'orlo di un imbuto*, in «Corriere della Sera», 15 agosto 1977; poi in Id., *Diario perpetuo: elzeviri 1967-1978*, a cura di G. Maccari, Milano, Adelphi, 2012, pp. 310-313: 311. Nella nota al testo a p. 389 il curatore, inoltre, riporta che la composizione dello scritto risale alla seconda metà del 1970, quindi in un periodo estremamente prossimo alla composizione delle liriche di *Viola di morte*.

si qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.⁶⁰

La parola può almeno definire l'interiorità in negativo, procedendo per esclusione, per approssimazione. L'argomento è affrontato da Landolfi in un passo di *Rien va* in cui l'autore sembra fare esplicito riferimento al penultimo verso di questa poesia: «Che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa («Questo solo di noi...»). So bene ciò che non si deve fare ed essere, non ciò che si deve; son disgustato di un me stesso, e son vanamente sulle tracce di un altro, o dell'altro, me stesso».⁶¹

Sfiducia nella parola che diviene analogamente sfiducia nella poesia, ultimo stadio di una riflessione che attraversa tutta la prima raccolta poetica landolfiana e permette di istituire un parallelo tra *Viola di morte* e la silloge coeva dell'amico Eugenio Montale, *Satura*. In entrambe, infatti, gli autori sono assillati dalla tematica linguistica e metapoetica:

le parole
sono di tutti e invano
si celano nei dizionari
perché c'è sempre il marrano
che dissotterra i tartufi
più puzzolenti e più rari.⁶²

Chissà che Montale, scrivendo questi versi non pensasse proprio a quell'uso di un linguaggio ricercato che rappresentò la vera cifra stilistica di Landolfi, un assillo che sembrava dissipare le sue energie fino a fargli desiderare la rinuncia a qualsiasi attività letteraria, come testimoniano i versi di questa poesia contenuta in *Des mois*:

Fogli bianchi e poi neri: che angoscia.

60 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 29: *Non chiederci la parola*.

61 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 269.

62 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 374: *Le parole*.

A me non ghianda o scorza
Fecero buona concia nella troscia;
Io non ho forza,
Son pelle che si lacera,
Canapa che si macera,
Sono carcassa verminosa al sole –
E non ho più valore
D'arrampicarmi su per le parole.⁶³

Le affinità tematiche tra *Satura* e *Viola di morte* non si fermano alla riflessione metapoetica. La morte, Dio, la donna-moglie (lontana per Landolfi, defunta per Montale: ma cos'è la morte se non la distanza estrema), sono temi che vengono affrontati e declinati da prospettive e con strumenti di volta in volta più o meno simili dai due poeti.

Seppure l'anno di pubblicazione di *Satura* (1971) risale a un periodo nel quale si suppone che Landolfi avesse già concluso la stesura delle liriche di *Viola di morte* (pubblicata un anno dopo) non sarebbe azzardato ipotizzare un'influenza dell'opera del poeta ligure su quella di Landolfi (come già suggeriva Pietro Tripodo: «un'indagine sarebbe da intraprendere, quella di che tipo di legame sia tra *Viola di morte* e *Satura* e fra *Il tradimento* e *Diario del '71 e del '72* – fatti salvi i legami con i precedenti libri montaliani»).⁶⁴ Diverse poesie contenute nella quarta raccolta di Montale furono pubblicate in anni precedenti su rivista, senza poi contare le varie *plaquettes* di *Xenia I* e *II* che videro la luce dalla metà degli anni sessanta in poi. L'analisi montaliana degli strumenti della poesia è certo più ironica, dove quella di Landolfi si abbandona fin troppo frequentemente a un sentimento tragico e ineluttabile. Se, per esempio, Montale ripudia le rime semplici definendole «noiose», se il poeta «le allontana/[...], le nasconde, bara, tenta/il contrabbando»,⁶⁵ Landolfi ne fa lo strumento di una salvezza semi-divina a cui il

63 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 753.

64 P. TRIPODO, *Viola di morte, Il tradimento*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., pp. 189-201: p. 191. Per quanto riguarda l'influenza delle altre raccolte montaliane, una analisi parziale è in B. AMBROSI, *La lirica di Tommaso Landolfi tra disillusione e rielaborazione. Echi leopardiani e montaliani in Viola di morte e Il tradimento*, cit., p. 76-78.

65 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, p. 334: *Le rime*.

poeta deve affidarsi:

La rima, ancorché imperfetta,
Sostiene la nostra debolezza
Ed incolpevoli ci mena a morte.
Ora capisco il motivo
Per cui nel deserto sentivo
Chieder soccorso in questo strano metro:
«Aiuto, o Rima; aiuto, ultima e prima!»⁶⁶

La riflessione metapoetica si pone come uno dei tanti fili conduttori che connettono *Viola di morte* al suo «grave terribile seguito»,⁶⁷ com'è stato definito, da Landolfi stesso, *Il tradimento*. In questa raccolta, la lirica intitolata *Rima* gioca, volutamente e come di consueto, sull'ambiguità del termine, che in altra accezione ha il significato di “fessura, crepa”: «Per tutto è rima, se ben guardi:/La femmina è fenduta,/Fenduto è a volte il tempo,/Sono rime la nascita e la morte,/E s'incrina il volere,/S'intorbida l'intendere partito...».⁶⁸

Tornando alle composizioni metapoetiche ci si accorge che, ancora una volta, la posizione di Landolfi non può dirsi stabile, non si afferra ad alcuna certezza. Se nell'ultimo componimento di *Viola di Morte* citato, egli difende una delle qualità puramente formali della poesia, in altri lo vediamo scagliarsi contro il gioco manieristico delle convenzioni:

Il brivido che passa tra i capelli
Del letterato è segno certo
Che i versi sono belli... dall'esterno.

«E si perdeva il cuore in mille ambagi,
E non aveva la tua bocca baci» -
Tu ben lo vedi, amicotarpa:
Non è qui, non è qui ciò che ci salva.⁶⁹

66 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 79.

67 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 5.

68 Ivi, p. 74.

69 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 227.

Ecco che il pensiero landolfiano oscilla ancora tra poesia salvifica e rassegnazione all'impossibilità, nella consapevolezza della multiforme rappresentazione del reale: «Da mille immagini angosciato,/Non giungo ad una sola idea:/Mille volti aggregati/Non fanno te, Incertezza, ultima dea». ⁷⁰

Dal dialogo degli opposti emerge un altro confronto fondamentale all'interno della poetica landolfiana: quello tra prosa e poesia. Con la stesura del *Breve canzoniere* prima, e delle raccolte poetiche poi, la tematica si palesa con maggior evidenza. Afferma, infatti, il protagonista del *Breve canzoniere*, dialogando con la sua donna: «Se il minore mi tradisce ch'io m'appigli al maggiore (difatto il più ci tradisce sempre meno del meno); poesia vuol essere; o trionfo su tutta la linea, o ci batto il muso e mi convinco definitivamente che non valgo un picciolo e cambio mestiere». ⁷¹ L'affermazione ci riporta ancora al significato da attribuire al titolo della seconda raccolta, dato che il tradimento potrebbe essere imputabile persino alla poesia laddove, come si è visto, in *Viola di morte* è esaltata come la maggiore libertà dell'uomo, per essere in seguito definita schiava. Ancora in *Viola di morte* la bellezza e la musicalità del verso sono poste, rispetto alla statica monotonia della prosa, come una sorta di “favola antica” leopardiana: «L'ultime stelle madide di mare/Si spengono – Così trapassa in prosa/il verso, l'illusione generosa/In disperata ostinazione». ⁷² Landolfi si fa portavoce di una poesia notturna, e i suoi vorrebbero forse mimare i puškiniani *Versi composti di notte in tempo di insonnia*, ⁷³ tradotti e pubblicati nel volume *Poemi e liriche*, nonché nominati in nota all'inizio del racconto *Night must fall*. Se in *Viola di morte* l'oscillazione dalla prosa alla poesia è paragonata al ciclo ripetitivo del giorno e della notte, nel *Tradimento*, il passaggio dall'una all'altra arte è così espresso:

70 Ivi, p. 200.

71 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 1161.

72 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 282.

73 A. PUŠKIN, *Poemi e liriche*, cit., p. 461.

Nei due versanti o brulli e spogli sono
I miei monti, o selvosi.
Come allora,
Vago su questo scrimolo, solingo:
Dalla nuda poesia, dalla ricciuta prosa
Egualmente allettato
Ed egualmente da ambedue respinto.⁷⁴

Di fronte alla poesia l'atteggiamento landolfiano rasenta l'insufficienza provata da Montale al cospetto del mare, particolarmente ostentata in tutti e sette i movimenti che compongono il poemetto *Mediterraneo*, pubblicato all'interno degli *Ossi di Seppia*, dove un verso della lirica *Antico, sono ubriacato dalla voce* ricorda la seconda parte di questo componimento: «Come allora oggi in tua presenza impietro,/mare, ma non più degno/mi credo del solenne ammonimento/del tuo respiro».⁷⁵

5. Linguaggi artistici e traducibilità

Al fallimento della parola, all'incomunicabilità a cui questa è votata, Landolfi oppone l'apparente universalità del linguaggio musicale. I riferimenti alla musica (particolarmente a quella classica e all'opera) in *Viola di morte* sono numerosissimi:

È vana la parola e non ci assiste
Quando, a colmare il cuor nostro, vorremmo
La liquida vertigine dei tasti,
Le matasse degli archi,
Le cacce degli ottoni.
Oh misera parola, grave
Di definite significazioni,
Negata a libertà, d'inferno schiava.

La parola significa. E ben questa

⁷⁴ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 29.

⁷⁵ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 54: *Antico, sono ubriacato dalla voce*.

È la sua morte –
Scindere dalle corde del destino
La nostra vera dignità celeste
E ritrovare il tuono che declina
La nostra umanità terrestre,
Scaricare la soma che ci ingombra
E il terrore dell'ombra,
Nulla significare, nulla dire:
Tale forse il supremo atto d'amore.⁷⁶

Questa poesia rappresenta, in un certo senso, il manifesto della poetica landolfiana, e non a caso il componimento è il più citato dai critici che si siano occupati della sua opera in versi. Dichiarazione di poetica (non per nulla, come in *Non chiederci la parola*, espressa con la seconda persona plurale) che pone la musica come supremo *medium* comunicativo, a causa dei legami che inchiodano la parola ai limiti del suo significato.

La musica si insinua in tutte le attività dello scrittore. All'inizio degli anni '50, per esempio, Landolfi si dedica alla traduzione del *Cavaliere della rosa*, il celebre dramma scritto da Hugo von Hofmannsthal e musicato da Richard Strauss. A metà della stessa decade, come riporta la *Cronologia* di Idolina Landolfi, si cimenta nello studio del pianoforte e mette in musica alcune *pièces* teatrali.⁷⁷ Della connessione tra poesia e musica all'interno dell'opera poetica landolfiana si è occupato, come si è già avuto modo di ricordare, Marco Marchi nel suo saggio «*Per tutto è rima*». *Landolfi poeta*, nel quale lo studioso riporta alla luce diversi calchi da opere liriche, specialmente verdiane (*Aida*, *La traviata*, *Il Trovatore*).

Viola di morte è l'approdo terminale di questo filone, testimonianza apicale di una predilezione per la musica che attraversa tutta la carriera landolfiana. È opportuno aggiungere che i riferimenti all'ambito musicale, e in particolare all'opera lirica, sono frequenti fin dagli esordi. Un racconto del *Dialogo dei massimi sistemi* si intitola, per esempio, *La morte del re di Francia* che, come

⁷⁶ T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 44.

⁷⁷ T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. LIV-LV.

precisa in nota lo stesso Landolfi, è una perifrasi per indicare le musiche lunghe e noiose. Nella *Pietra lunare* le parole dei canti intonati da Gurù sono incomprensibili (se si esclude *La canzone di Gurù* che conclude l'avventura notturna dei due giovani). Nei canti della donna-capra conta più la melodia, un'aria che produce in chi l'ascolta inquietanti sensazioni. Il canto, doviziosamente descritto,

a volte stagnava in una nenia monotona, a volte si levava in un vigore acerbo e selvaggio, quasi rauco, a volte ancora ansava affrettato quasi il rantolo sibilante di chi suscita un sortilegio. Spesso la fanciulla cantava a bocca chiusa, modulando arie remote, e il suo mugolo dolce prendeva a momenti timbri d'una ferocia perduta; [...] a momenti rinvigoriva, il mugolo, in un modo incalzante di spocchia beffarda, quasi il soffio d'un sinistro trionfo. Raramente d'una sonorità di giunco, esso era il più sovente in apparenza smorzato, in realtà dotato d'una penetrazione implacabile e profonda, d'una continuità dilagante; [...].⁷⁸

Non è il significato della parola a evocare emozioni, sensazioni e ricordi, ma la sua particolare modulazione. È l'esecuzione orale a interessare Landolfi; non la cristallizzazione della parola sulla pagina ma l'atto che la esprime, che le dona un'unicità performativa e la fa vivere di vita propria. Montale affermava, recensendo *Rien va*, che le qualità attoriali di Landolfi emergevano dal ritmo e dall'andamento della sua prosa «che non tende al parlato ma al recitato».⁷⁹ Si potrebbe parimenti asserire che la poesia di Landolfi ha una forte componente musicale, al punto che i versi tendono al cantato. La passione per il canto è ribadita nel racconto *Da: «La melotecnica esposta al popolo»* pubblicato nella raccolta *La spada* (1942). La nota in apertura, benché scherzosamente, elogia la supremazia del canto sulla poesia scritta, lodando le doti del «celebre baritono profondo (o basso cantante, *singing bass*)» Eugenio Montale:

il Maestro fa ben poco caso della sua universal fama d'artista lirico e volentieri – ebbe egli medesimo a confessarmi – la cambierebbe con una anche più modesta nell'arengo delle patrie lettere: debolezze d'uomini illustri! (Da sapere, infatti, che il Montale è autore di due libretti di poesie; non prive di pregi,

⁷⁸ T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 135.

⁷⁹ E. MONTALE, *Rien va*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete: il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., p. 77.

ancorché lontane dall'eccellenza ch'egli ha raggiunta sulle scene liriche).⁸⁰

Nel finto trattato si compendiano le caratteristiche fisiche delle note che, secondo l'autore, hanno qualità che non coinvolgono esclusivamente l'udito, ma sconfinano in tutte le altre sfere sensoriali (peso, consistenza, colore, sapore, odore, calore e composizione chimica).

La sinestesia psicologica e poetica è, del resto, uno dei temi cari a Landolfi fin dagli esordi. *La donna nella pozzanghera*, per esempio, è interamente incentrato sull'interconnessione delle sfere sensoriali. La donna tenta di insegnare al protagonista il suo linguaggio che si esprime attraverso strumenti non convenzionali: «A vero dire, tutto quanto so, è che al mondo esistono luci e colori. Ciò che gli uomini chiamano avarizia e gioia, dolore e terrore, sono per me luci azzurre o verdi, rosee o gialle».⁸¹ Eppure la connessione risulta continuamente labile, la spiegazione del rapporto minacciata ancora una volta dall'insufficienza della parola:

nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo. Non sbaglio io, ché una sola dimensione mi serve per ogni cosa. Ho imparato, tuttavia, il linguaggio degli altri e perché tu, che non conosci ancora bene il mio, possa capirmi meglio, me ne servirò, sebbene imperfettamente, con te. Ma tradurre una luce o un colore è impossibile, e sappi che niente si può tradurre perché niente ha due significati o due vite.⁸²

Il linguaggio non strettamente codificato, ma proprio perciò estremamente evocativo, delle luci, dei colori, delle note (e quindi la pittura, la musica), interessa Landolfi certamente più della morte a cui va incontro la parola «grave/Di definite significazioni». Per questo motivo «il supremo atto d'amore» si trova nell'assenza di significato e non in una traduzione infedele (che è, in fin dei conti, un tradimento) dell'intima essenza dell'oggetto. Il linguaggio della musica possiede, allora, un grado di superiore perfezione per il fatto di non essere un vero

80 T. LANDOLFI, *Da: «La melotecnica esposta al popolo»*, in *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 321-328: 321.

81 T. LANDOLFI, *La piccola Apocalisse*, in *Id., Opere I (1937-1959)*, cit., p. 75.

82 *Ivi*, p. 76.

linguaggio, conclusione raggiunta nel dialogo intessuto tra i due protagonisti del
Breve canzoniere:

«Che cosa è la musica»
[...]
«L'arte, immagino, di non dir nulla.»
«Dicendo tutto?»
«Evidente.»
«[...] il mio bruciante quesito fu: “Che dice, che vuole costui? Che mi vuole, a me misero e tristo, il sommo Mozart?”»
«Daccapo con Mozart?»
«Fosse un altro, il problema resterebbe tal quale.»
«Bach, Haendel, Haydn?»
[...]
«E va bene, Mozart. Tu dunque ti aspettavi da lui un... un costruito logico se non discorsivo, o magari descrittivo o addirittura letterario?»
«Ed ero, soggiungerò, perfino incoraggiato dalle propensioni dichiarative e figurative di taluno.»
[...]
«Un doppio vizio, comunque: di valutazione e di sentimento.»
«Già già, ma perché?»
«Perché cosa?»
«Io bene sapevo di colpire fuori dal bersaglio, ossia avevo piena coscienza di quello che tu chiami vizio; ma d'altro canto mi facevano ridere le dicerie di coloro che vogliono la musica (al pari d'ogni arte) valutabile soltanto attraverso il suo proprio linguaggio. E avevo a confortarmi, ulteriori indizi.»
[...]
«Il linguaggio delle arti sarebbe unico, non legato all'esercizio tecnico dell'una o dell'altra?»
«Almeno, è da congetturare.»
«E scusa, come placasti il dissidio?»
«Ecco, appunto: e qui comparve, fantasma che colmava l'orizzonte, Mozart; *enfin Mozart vint*»
«In che senso, lo colmava?»
«Il suo linguaggio non è un linguaggio»
«E cosa?»
«La voce di cui, o al cospetto di cui, si dice: Zitto, lascia parlare il genio.»
[...]
«La voce del genio, sicché.»
«No, neanche! Il cinguettio degli angeli; un che che non solo supera ogni linguaggio, ma sconfigge il concetto stesso di linguaggio.»⁸³

Per il fatto di non essere un linguaggio, la musica non rischia di incorrere nell'ambiguità e nell'imprecisione. Del resto Landolfi, con la sua esperienza di traduttore, sapeva che già nella traduzione di un'opera (poetica o narrativa è indifferente) da una lingua a un'altra, l'originale inevitabilmente non poteva essere riprodotto in maniera totalmente fedele. Una traduzione da un campo artistico a un

83 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 1217-1218.

altro (dove persino lo strumento espressivo usato è diverso) si presenta, allora, come un'impresa disperata. Assillo che si è riversato sulla letteratura landolfiana se, come afferma ancora una volta Montale, «Landolfi, magnifico traduttore dal russo e da altre lingue, quando scriveva in proprio non faceva altro che tradursi, tenendo nascosto in sé l'originale».⁸⁴

Già Baudelaire definiva il poeta un traduttore e il sonetto *Corrispondenze* riproduce lo spirito di questa interconnessione tra i linguaggi della Natura e delle arti:

Come echi che a lungo e da lontano
tendono a un'unità profonda e oscura,
vasta come le tenebre e la luce,
i profumi, i colori e i suoni si rispondono.⁸⁵

Il poeta è chiamato a tradurre in parole tanto il mondo esterno quanto la sua interiorità con gli strumenti di cui è dotato. Per Landolfi la parola non è sufficiente. Il linguaggio della musica e della pittura potrebbero essere più efficaci e la poesia dovrebbe accostarsi maggiormente a queste arti, come già auspicavano i simbolisti francesi (Mallarmé e Verlaine, in particolare). Tendenza che, in Italia, era stata seguita da D'Annunzio prima (molteplici i riferimenti a Wagner, per non parlare della partitura musicale di una poesia come *La pioggia nel pineto*) e da Montale poi (con i riferimenti a Debussy negli *Ossi* e a Offenbach e a Delibes nei *Mottetti*), tanto per fare due esempi vicini alla produzione landolfiana. La questione della convertibilità o meno di un'arte in un'altra è per Fausto Curi uno dei principali quesiti critico-letterari del Novecento:

Della «non-convertibilità», oggi, anche studiosi provetti, posto che si pongano il problema, finiscono per non tener conto, cosicché mentre il pubblico meno consapevole è convinto che ogni arte sia identica all'altra e che dunque l'arte sia in sostanza una sola, non mancano critici che sembrano ignorare la «diversità strutturale» dei mezzi espressivi e mostrano quindi di credere che la “traduzione” di un'arte

84 E. MONTALE, *Rien va*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., p. 77.

85 CH. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996, p. 33.

nell'altra sia sempre possibile: il critico non farebbe che verificare la “traduzione” che il poeta per parte sua avrebbe già compiuto.⁸⁶

Il paragrafo *La poesia e le arti* da cui è tratto questo brano si apre citando la seconda edizione della *Critica del gusto* di Galvano della Volpe, pubblicata nel 1964. Nello stesso periodo la riflessione sull'interconnessione tra le arti torna in un passo di *Des mois* (Febbraio 1964):

Qualcuno parla di una pittura o di una musica letterarie. Frase che sa di poco: quasi ogni arte non potesse essere ricondotta a qualsivoglia altra! Ma più precisamente si tratta di decidersi: se si opini che ogni arte abbia un linguaggio proprio, una pittura non potrà a nessun patto essere letteraria, se viceversa si opini il contrario, qualunque pittura deve esserlo. [...] Letterario è piuttosto il giudizio di chi in tal maniera giudica; e la controprova sarebbe nella poco agevole reversibilità di simili proposizioni (mentre ogni giorno sentiamo definire letteraria una pittura, di rado sentiamo definire pittorica una letteratura – ch  pittoresco non   pittorico [...]).⁸⁷

Poco pi  avanti, nel passo appena citato, Landolfi afferma che «alcune opere sono sul limite estremo della loro arte, del loro ambito d'espressione». Sconfinamento a cui probabilmente Landolfi voleva tendere nella sua poesia, non solo citando e disseminando la sua pagina di palesi riferimenti a compositori come Mozart (*Urge soccorso, o dio da Salisburgo*),⁸⁸ Haydn («Di parametri parla il volgo sciocco,/E il dio da Rohrau lo rimbecca»),⁸⁹ Schubert (*China la testa, Schubert*),⁹⁰ Bach e Haendel (*Quante canne, compagna*),⁹¹ ma anche cercando di conferire alla sua poesia quel ritmo cantato che alcuni studiosi delle sue liriche gli hanno riconosciuto:

La poesia, per suo conto, si dimostra di continuo obbligata a pensare alle scene, ad essere scritta, per via di riferimenti ed analitiche decomposizioni, delegando la propria voce e i propri tratti di riconoscimento al canto di storie gi  scritte, ad accordi e significati profondi, memorabili, alle finzioni e alle contraffazioni sceniche disvelanti appannaggio dello «scrivere cantando», situate oltre la volont  e oltre la consapevolezza [...].⁹²

86 F. CURI, *La poesia italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 2001, p. 21.

87 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 721-722.

88 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, p. 189.

89 Ivi, p. 134: *Trazione degli «Addii», divino metro*.

90 Ivi, p. 15.

91 Ivi, p. 117.

92 M. MARCHI, «*Per tutto   rima*». *Landolfi poeta*, cit., p. 131.

Se l'angoscia è alimentata dall'incomunicabilità, dall'incapacità di «Rendere in chiare note la figura/Delle nostre passioni», la musica eludendo il concetto di linguaggio allevia gli sconforti del poeta:

Non trovo conforto
Se non nelle distorte
Battute
D'una musica perduta.
La prosa m'opprime:
Non la parola che dirime,
Mi giova,
Ma l'avventurosa prova
Del verso gettato al vento
Dello sgomento,
Del verso via via
Aggiustato,
Come s'aggiusta la visione
Di chi sia
Folgorato
Di parlasia,
Che di dannazione
Vive, e di morte.⁹³

Ritorna, balenando, il piacere del gioco, il rischio del fallimento e dell'avventura che in passato avevano stuzzicato Landolfi. Si tratta, infatti, di una «musica perduta», di un passato che si tenta di recuperare nota per nota, tentando su un'invisibile tastiera una melodia quasi totalmente dimenticata. «Parlasia» significa “paralisi”, ed è un vocabolo di sapore arcaiceggiante. Nella *Divina Commedia* compare solo una volta (*Inf.*, XX, 16), mentre Dante e Virgilio si trovano nella quarta bolgia dell'ottavo cerchio, dove sono puniti gli indovini che il contrappasso costringe ad avanzare con il collo ritorto e il viso che guarda alle loro spalle: «Forse per forza già di parlasia/si travolse così alcun del tutto;/ma io nol vidi, né credo che sia».

La musica è spesso connessa allo scorrere del tempo. Sebbene i compositori

93 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., 209.

vengano paragonati a divinità, le loro opere non solo non sono in grado di opporsi alla fuga inesorabile dei giorni, ma non hanno neppure la facoltà di dare compiuta espressione al tedio che ne scandisce il decorso:

La sinfonia del tempo scialacquato
Dei lunghi giorni vuoti,
Dell'assidua noia,
Neanche tu puoi darmi,
Nostro signore da Rohrau!
Giacché tu costruisci con i suoni
L'immortale edificio: e non ha suono
L'inferno quotidiano.⁹⁴

Non è l'inferno dantesco, ricolmo di «sospiri, pianti e alti guai» (*Inf.*, III, 22), quello richiamato in questa poesia, palese ripresa di una pagina de *La biere du pecheur*, dove è paragonato alla noia quotidiana e silenziosa da cui è impossibile liberarsi: «Il vero inferno è una cosa senza rumore. Esso non delira o infuria, non è una bestia feroce, ma un che, un qualcuno di sordido e molle che s'insinua in noi, quando con noi non nasca, e a poco a poco riempie tutte le nostre cavità, fino a soffocarci. Esso è fatto di giorni inerti (chimicamente parlando), d'infedeltà a noi stessi, di continui cedimenti».⁹⁵ Ma la musica, pur con questo limite, ha comunque la facoltà di riconnettersi al grande linguaggio della Natura, rendendo l'uomo partecipe di una comunanza con essa:

Quante canne, compagna,
Ha l'organo di Haendel o di Bach?
Quante lo sparto bronzino
Velato di notturna ragna?

Non so; ma so che il primo
Non giungerà il secondo, per quanto
S'industrii. Soltanto
Il dio da Salisburgo o quel da Rohrau
Avrebbero valore
Di contendere all'erba la sua voce.⁹⁶

94 *Ivi*, p. 165.

95 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 636.

96 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 117.

Musica e canto come ultimi appigli sul vuoto scavato dalla noia. Nel *Tradimento*, ancora una volta, questi esili conforti appaiono ormai sgretolati, il silenzio sembra essersi impossessato di ogni spazio: «Ecco lo stesso peso silenzio/Che non racchiude nulla,/Donde non è partenza,/Che non cova alcun prodigio./[...]E perché dunque è divenuto muto/Il silenzio ciarliero?». ⁹⁷ I riferimenti alla musica scompaiono quasi totalmente nel *Tradimento*. I compositori non vengono più nominati, i versi non tendono più al cantato, i metri sono lunghi, piani, discorsivi, si avvicinano, in alcuni casi, alla prosa. La musica sembra un ricordo lontano e perduto, che non ha più forza di attirare e illudere l'uomo per confortarlo, come nella lirica che apre la seconda parte della silloge:

Il flauto narra di antichi reami
Ove, o non mai veduta, tu reggevi;
Della tua stirpe, pure, alcuna
Tra noi pellegrinava e dispensava
Conforto e oblio... davvero fu stagione
Che si destava sussultando il morto
Cuore al passaggio delle tue cognate.
Ora la tua dominazione è rotta,
Non ci lusinga alcuna dolce bocca
E non hanno più voce le sirene. ⁹⁸

6. Le parole morte e la poesia che resuscita il passato

Si direbbe che sull'opera poetica di Landolfi gravi, secondo l'autore, la responsabilità di una sorta di profetismo:

Oh che compiute forme mi presenta
La mia invincibile sofferenza!
Parrebbe io fossi a ciò ordinato:
A dar sesto a una sorte scompigliata,
A rivestirla di parole vive
(Ma presto morte), di colori e suoni.

⁹⁷ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 55.

⁹⁸ Ivi, p. 27.

Ebbene, questo incarico declino:
Io sono l'ultimo degli uomini.⁹⁹

L'ultimo verso della poesia è forse tratto da un brano dell'Antico Testamento. Dove, però, il testo biblico ha perlopiù «disprezzato e reietto dagli uomini», il già citato racconto delle *Finzioni* di Borges, *Tre versioni di Giuda*, riporta una traduzione dello stesso pezzo (ad opera di Franco Lucentini) simile al verso landolfiano:

Il famoso passo: «Salirà come radice da terra arida; non v'è in lui forma né bellezza alcuna...Disprezzato come l'ultimo degli uomini; uomo di dolori, esperto in afflizioni» (Isaia, LIII, 2-3), è per molti una profezia del crocifisso nell'ora della sua morte; per alcuni (per Hans Lassen Martensen, ad esempio) una confutazione della bellezza che per volgare consenso s'attribuisce a Cristo; per Runeberg, la puntuale profezia, non d'un momento solo, ma di tutto l'atroce avvenire, nel tempo e nell'eternità, del Verbo fatto carne. Dio interamente si fece uomo, ma uomo fino all'infamia, uomo fino alla dannazione e all'abisso. Per salvarci avrebbe potuto scegliere *uno qualunque* dei destini che tramano la perplessa rete della storia; avrebbe potuto essere Alessandro o Pitagora o Rurik o Gesù; scelse un destino infimo: fu Giuda.¹⁰⁰

In questa prospettiva il traditore assume lo statuto di salvatore dell'umanità e il tradimento è un atto necessario al compiersi della volontà divina. «L'ultimo degli uomini», che nell'interpretazione del protagonista del racconto di Borges è Giuda, è anche l'uomo necessario. Non a caso, alcuni versi di una poesia dello scrittore argentino verranno posti in epigrafe al *Tradimento* insieme a due terzine di Giuseppe Gioachino Belli. Entrambe le citazioni si riferiscono all'eternità come punizione terribile. Leggendo Landolfi, d'altro canto, si ha spesso la sensazione che esista esclusivamente un eterno presente che contiene in sé tanto il passato quanto il futuro. Anche se il ricordo è una componente fondamentale della poesia landolfiana, esso è sempre posto in rapporto al presente.

Le parole vengono riesumate e finiscono per scavare come tarli nella memoria dell'autore. Le opere che gli erano state, in qualche misura, care tornano a

⁹⁹ T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 118.

¹⁰⁰ J. L. BORGES, *Tutte le opere*, cit., p. 751.

esacerbare o ad alleviare gli sconforti di Landolfi. Sono accenni minimi che, a volte, solo l'autore può comprendere. Tornano temi, protagonisti e ambienti facenti parte di racconti e romanzi di un passato irrecuperabile. *La pietra lunare* è forse uno dei più citati:

Lontana *Aziola*, la tua voce
Da cantoria di Donatello induce
Le notti che sognavo di Gurù –
Le notti che non sono, che non saranno più.¹⁰¹

La donna-capra protagonista della seconda opera landolfiana è forse il simbolo di una giovinezza perduta, legata a una fantasia visionaria e folle. Con parole non molto dissimili Montale definì la *Canzone di Gurù* in un suo giudizio personale¹⁰² che Landolfi, più di trentanni dopo, avrebbe riportato in una sua poesia:

Canzone di Gurù – « Questo
È il cantare uterino
D'una femmina folle »:
Così il grande poeta ha definito
Il cantare uterino d'una femmina folle.¹⁰³

La lingua acquista senso con il trascorrere del tempo. L'uso di citazioni provenienti dalla tradizione, tanto cospicuo in Landolfi, è giustificato dal profondo legame che le parole intrattengono con i grandi poeti del passato: «Nella piazza sulle smorte trabeazioni/sono iscritti grandi versi di quel poeta/che, così, suonano più sonori e profetici/e che il tempo dota di vasta eco».¹⁰⁴ Tempi e uomini altri conferivano alle parole dignità e solennità. Ma i giorni che trascorrono nel tedioso vivere quotidiano non possono che esprimersi attraverso scarti di parole:

101 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 281.

102 Nelle note a *La pietra lunare*, Idolina Landolfi ci informa che due copie dattiloscritte della *Canzone* recano «sul verso dell'ultimo foglio, per mano di Landolfi, a caratteri grandi e chiari, i nomi «Leone» [Traverso], «Eugenio» [Montale]. Si tratta evidentemente dei testi che lo scrittore aveva dato in lettura agli amici, attendendone il giudizio. E Montale, il suo, lo appone poco sotto il proprio nome (autografo, con firma, a matita): «questo “è il cantare uterino di una folle” - E. Montale» in T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 983-984.

103 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 205.

104 T. LANDOLFI, *La piccola Apocalisse*, in Id., *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 68.

Mai quest'ora distorta
Mi rende alcuna limpida parola
Dove muovere io possa a giorno nuovo.
Melma e belletta solo vi ritrovo:
Torbido sedimento
D'una giornata vissuta.¹⁰⁵

Tempo innocente lo avrebbe chiamato nell'omonimo elzeviro scritto e pubblicato in quegli anni, nel quale si narra di un uomo che trascorre le proprie giornate osservando, seduto in poltrona di fronte a una sveglia, «il moto delle sfere» del quadrante. L'uomo, però, confessa poco dopo l'aspirazione ad ampliare la propria prospettiva ad altre vette e, ancora una volta, sono le parole usate a drappeggiare solennemente la sua banale attività: «Non queste sfere, bensì quelle, quelle rotanti maestosamente nello spazio, io contemplo nel o attraverso il mio quadrante. Il moto delle sfere, l'armonia delle sfere, la musica delle sfere: sì, in tali antichi termini è pienamente restituito il mio sentimento. Il mio quadrante, giovane amico, è in verità un quadrante siderale, universale».¹⁰⁶ La contemplazione delle stelle, del resto, è pratica che trova ampio spazio nella poesia landolfiana:

Le vergini sorelle
Perse nel firmamento
Hanno anch'esse una legge, e qualche volta
Le vedi travagliare, astrette
Ad insensati giri, a chiuse volte –
E le piangi, e le soffri, e ti domandi
Se valeva la pena
D'essere stelle, quando,
Per volteggiare nella notte,
Non si fugge la regola celeste.

O stelle, cavalli di circo,
Botoli alla catena.¹⁰⁷

105 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p.173.

106 T. LANDOLFI, *Tempo innocente*, in «Corriere della Sera», 23 luglio 1970; poi in *Id.*, *Diario perpetuo: elzeviri 1967-1978*, cit., pp. 191-195: 193-194.

107 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 240.

Sorte delle stelle e vita umana connessi dall'inesorabile trascorrere del tempo ricorrono spesso nelle due raccolte poetiche: «Breve perché non eterna:/Per ogni altro riguardo è lunga quanto/Il cammino da nulla a nulla/Di quella grande stella/Un istante accesa».¹⁰⁸ Il discorso tornerà a proposito nel prosieguo di questo lavoro, quando il tempo sarà posto in rapporto al senso della morte, massicciamente presente nella poesia landolfiana. Intanto è utile non dimenticare che la conclusione del *Tradimento* e quindi dell'opera poetica landolfiana sembra seguire il dettame dantesco della citazione delle stelle: «Per chi contempi le stelle/La Luna è pruno negli occhi».¹⁰⁹

Rodolfo Sacchetti, nel saggio *Le parole morte e la morte delle parole*, mette in evidenza il carattere di trapasso che assume la lingua nelle opere landolfiane. Attraverso la poesia è dato scoprire «Nel presente il passato addormentato»,¹¹⁰ l'identità perduta (*Creatura di tenebra ero forse*),¹¹¹ una vita precedente alla trasmigrazione dell'anima, che assume, in alcune liriche, lo statuto universale di un'età umana di cui non esiste più alcun ricordo:

Forse, ancor che di ciò perso il ricordo,
È per libera scelta che viviamo.

Dio! dove finirebbe allora
L'accusa in cui ci rifugiamo?
Chi soffrirebbe tanto grave soma:
L'aver voluto nascere e morire?¹¹²

L'ultima punizione, allora, sta nel tradimento della memoria: «Tu ci tradisci memoria».¹¹³ Perdere il ricordo significa perdere la propria identità. La poesia ne alimenta la ricerca, ma solo il miracolo, ancora una volta, pare essere la soluzione

108 Ivi, p. 141.

109 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 152.

110 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 265.

111 Ivi, p. 39.

112 Ivi, p. 33.

113 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 66.

improvvisa e sconcertante dell'enigma: «Le campane si sciolsero: e fu come/Fosse dichiarato il mio nome./Il mio nome rimasto sempre oscuro;/Il mio nome segreto, il mio tormento/Che si accampava di là dal vento».¹¹⁴

114 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 116.

CAPITOLO TERZO

La morte e il nulla

1. *Il dialogo con i morti*

Landolfi esordisce nel panorama delle lettere italiane con una visita al Camposanto. La fittizia narrazione del ricordo della morte di una donna di servizio apre, nel 1929, l'opera landolfiana.¹ In questo racconto, come sostiene Leonardo Lattarulo, «si esibiscono con evidenza i temi del sadomasochismo e della colpa»,² costanti che si ritrovano frequentemente nella produzione dello scrittore picano. La

1 T. LANDOLFI, *Maria Giuseppa*, in Id., *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 5-15.

2 L. LATTARULO, *Nota su Landolfi poeta*, cit., p. 129.

narrazione dei fatti contribuisce all'eliminazione di un latente senso di colpa. L'espiazione, raggiunta mediante la confessione del peccato («[...] sento che devo raccontarlo a qualcuno e devo sgravarmi di quella specie di rimorso che provavo»),³ inizialmente affidata ai soli personaggi d'invenzione, raggiunge un pieno e reale compimento con la stesura dei diari e delle raccolte poetiche.

L'esperienza della morte e del lutto coinvolge Landolfi fin dalla più tenera età: a un anno e mezzo l'autore, infatti, perde la madre in attesa del secondo figlio. «È il dramma non solo dell'infanzia, ma dell'intera vita, non mai pienamente superato»,⁴ sostiene Idolina Landolfi nella *Cronologia* apposta alla raccolta delle opere complete. Il ricordo della madre è consegnato alla pagina, forse per la prima volta e in maniera indelebile, nel celebre brano che apre l'articolo *Prefigurazioni: Prato*:

Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta, colla vana speranza che i lineamenti di lei gli rimanessero impressi nella memoria; e che aveva detto lasciamola stare, dorme. Ciò può spiegare molte cose della mia infanzia (quasi tutto) e ad ogni modo le condizioni generali di essa.⁵

L'effigie della madre è l'interlocutrice privilegiata del «lungo colloquio coi poveri morti». ⁶ Essa ricorre soprattutto all'interno dei diari, come una sorta di idolo o di oracolo, a suggerire, consigliare e sostenere le scelte dell'autore. Ne *La biere du pecheur*, per esempio: «Consultato il ritratto di una persona cara morta, mi parve per la prima volta di capire dall'espressione dei suoi occhi che la cosa sarebbe andata giusta i miei desideri»,⁷ o in *Rien va*: «Il ritratto di mia madre morta sembra assicurarmi che posso o magari devo seguitare a vivere; ma che cosa non possiamo far dire noi stessi a un ritratto, di madre poi!». ⁸ Il dialogo con la madre defunta

3 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 5.

4 *Ivi*, p. XXIV.

5 *Ivi*, p. 743.

6 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 191: *Notizie dall'Amiata II*.

7 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 613.

8 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 337.

prosegue fino alla composizione delle liriche di *Viola di morte*, quando si fa prossimo anche il trapasso del padre ormai novantenne (che morirà il 27 febbraio 1972, poco prima della pubblicazione della raccolta):

Aiutami, ti prego, cara morta:
Su questa terra ormai non trovo
Conforto.
Chi dovrebbe fornirlo ha novant'anni:
Non oso
Chiedergli di dividere i miei affanni.
Sono terribilmente infelice;
Cara morta che cosa mi dici?

O non puoi nulla dire, o son davvero
Solo su questo pianeta straniero?⁹

Nella sensazione di abbandono che attanaglia il poeta nella vecchia casa di famiglia, la presenza dei morti allevia la sofferenza della solitudine attraverso una specie di colloquio pascoliano con la madre defunta: «C'è una voce nella mia vita/che avverto nel punto che muore,/voce stanca, voce smarrita/col tremito del batticuore».¹⁰ Landolfi porta dentro di sé come una colpa la perdita della donna, e la sua costante tensione verso la morte è spiegata, forse, anche nel desiderio di ricongiungersi a lei:

Il più terribile dei ritratti di mia madre è quello che la presenta ritta (in una buffa e larga vestaglia di quei tempi, i capelli a cannuolo intorno alla fronte) con me unenne sul braccio sinistro ripiegato; ella mi addita sorridendo l'obbiettivo, che difatto, riccioluto e aggrondato, io fisso. Ma questo gesto giocondo ha il suo orrendo rovescio, o forse il suo vero dritto: dal braccio teso di lei il nostro almo sole ritaglia un'ombra nera e precisa, minutamente descritta ed articolata, un braccio di tenebra che attraversa il suo corpo di sbieco. Coll'indice notturno ella mostra la terra, la fossa: quella in cui doveva essere rinchiusa di là a pochi mesi. Ma l'avidità della terra non sembra paga, il nero gesto continua.¹¹

Il cenno della madre sembra rivolto a lui, e l'avidità della terra si prepara ad ospitare anche lo scrittore. La «morte d'ogni giorno», la «morte che ci aspetta/Al canto»¹² è

9 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 157.

10 G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002, II, p. 740.

11 T. LANDOLFI, *Des mois*, in Id., *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 748.

12 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 6: *Banchi, e non banchi si flutti, e non flutti*.

la presenza ossessiva della narrativa e, soprattutto, della lirica landolfiana, con cui il poeta convive costantemente, come nella lirica di Blok intitolata, appunto, *Morte*:

Sempre più spesso vo per la città.
Vedo spesso la morte e le sorrido
con un savio sorriso. Perché no?
Così voglio. Mi piace di sapere
che prima o poi verrà anche da me.¹³

L'insistenza e la ricorrenza dei vocaboli “morte” e “morire” appaiono come una sorta di formula apotropaica per scongiurare l'avvento della «buia ministra», come verrà definita nella seconda poesia scritta per la morte dell'amico Leone Traverso¹⁴ (è da notare che anche Montale in apertura del suo *Diario del '71 e del '72* collocherà due poesie dedicate all'amico comune scomparso nel 1968).

La malattia si acuisce e, durante una crisi cardiaca, Landolfi avrà la terribile impressione che il ritratto della madre gioisca per la sua imminente dipartita, come si legge in una poesia del *Tradimento* (la connessione tra l'episodio e i versi è stata notata da Idolina Landolfi nella solita *Cronologia*):

Stillava sangue dal mio cuore
Eppure ti vidi esultare,
O madre-effigie, unica amante:
Perché ciò segnava la fine
d'un lungo travaglio, e la partita
Verso la pur improbabile vita
E verso il mondo dei soccorsi umani...¹⁵

Come ha giustamente notato Macri, «per nessun'altra persona come per la madre naturale vale l'identità tra nome e cosa». La traccia della presenza materna potrebbe essere ravvisata, nell'opera landolfiana, fin dall'apparizione della misteriosa figura femminile nel racconto *La donna nella pozzanghera* e risultare,

13 R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 253.

14 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 10: *Se chiedi chi questo consillio – Ti dia, sornione e traverso*.

15 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 69.

quindi, accostabile a «l'Eterno femminile di Aleksandr Blok», essendo la «figura notturna (lunare) e sotterranea» della madre landolfiana riconducibile «al modello di madre-prostituta, proprio del poeta russo».¹⁶ Infatti, la donna protagonista del racconto landolfiano afferma nel vivo del suo discorso: «Quando capirete dunque che non ci sono al mondo esseri più puri delle donne agli angoli delle strade; che non c'è cosa più bella (e gioia più grande) della morte di nostra madre?»,¹⁷ palese variazione su uno spunto della *Violetta notturna* (nella traduzione di Poggioli): «perché al mondo che mai c'è di meglio/che perdere gli amici migliori?».¹⁸ Sarebbe necessario approfondire ulteriormente il rapporto con la presenza materna (e femminile in generale) all'interno della poesia landolfiana, e il capitolo successivo di questa tesi cercherà di dare ampio spazio a questo tema.

Tornando al motivo della colpa, Landolfi ritiene sia stato proprio l'uomo a creare la morte perché stanco della vita. Da un senso di colpa personale e individuale, quindi, il poeta universalizza il sentimento, lo estende a tutto il genere umano, come si evince da alcune liriche di *Viola di morte*:

Non v'è modo, o invisibile compagno,
Di fuggire da questo tetro stagno
Che può inghiottirci, che anzi deve,
Entro un tempo, quantunque lungo, breve?
Di fuggire all'agguato del destino
(Non già alla morte), del destino al canto,
Figliuolo del terrore
E della nostra accettazione?
Non si dà morte, ed essa ci sgomenta:
E di che dunque s'alimenta,
Se non di ciò che insani creatori,
Noi la creammo un giorno
Nuvoloso e piovorno,
Per tedio della vita
Che non volevamo infinita?

Eppure ci governa e ci minaccia;

16 O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., pp. 44-45.

17 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 82.

18 R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 204.

E noi, gli schiavi di noi stessi schiavi,
Chiniamo i capi ignavi
Al sole della sua materna faccia.¹⁹

La poesia seguente ribadisce e ribalta il concetto: «Forse, ancor che di ciò perso il ricordo,/È per libera scelta che viviamo.//Dio! dove finirebbe allora/l'accusa in cui ci rifugiamo?/Chi soffrirebbe tanto grave soma:/L'aver voluto nascere e morire?».²⁰

La colpa e il peccato sono concezioni che si insinuano più volte all'interno dell'opera landolfiana, con la consapevolezza o meno dell'autore: «Il ritorno è abisso,/Il ritorno è peccato. Anima mia,/come sei giunta a questa assidua noia/Di cui il ritorno è termine prefisso».²¹ Non è caso che il titolo di una delle prime opere a carattere diaristico si presti ad essere interpretato proprio come «La bara del peccatore». La confessione, ostentata nei diari e nelle raccolte di poesia, è il primo gradino verso l'espiazione e il riscatto, la cui ricerca nell'opera di Landolfi si protrae fino all'«ultima Tule», *Il tradimento*:

Forse un principio di riscatto
È in ciò che rifiutammo.
Quando sarà venuto
Il giorno del tedio;
Quando, guardando indietro
Al cammino percorso,
A dispetto del nostro genio,
Non vedremo che cenere e tosco
E cercheremo invano
Da tanta vanità un'uscita;
Quando ci peserà sul cuore
La nostra lunga e vacua vita –
Non già in umano consorzio,
Ma in ciò che respingemmo con orrore
Troveremo forse conforto.²²

19 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 32

20 Ivi, p. 33.

21 Ivi, p. 295.

22 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 80.

2. *I nonnati*

Si è detto che il bisogno di confessione spesso cela il tentativo di soffocare un rimorso, di espiare una colpa. Il fatto che la madre morisse portando in grembo una creatura che non ebbe mai occasione di nascere, potrebbe aver provocato in Landolfi qualcosa di simile al complesso di colpa del sopravvissuto. Non è chiaro se una poesia di *Viola di morte* accenni proprio a questo suo fratello (dato che, nella lirica, si tratta di un bimbo morto a tre giorni dalla nascita):

«Caro a lei, caro a me come il dolore...»
Sono le folgoranti parole
Retaggio del genitore.

Un mio fratello morto di tre giorni
Le ha meritate o subite –
Ma s'è spezzato il marmo ove incise
Erano a lettere d'oro.

Che vuol dir questo: che il nostro dolore
Non più ci è caro,
O che a riconoscerlo tale
Non più ci basta il valore?²³

Lasciando da parte analoghe elucubrazioni, certamente l'evento diede modo all'autore di avviare la riflessione sui “fantasmi”, esseri frustrati dall'impotenza e dall'accidia che popolano tante pagine landolfiane, comprese quelle diaristiche e liriche. Ne è un esempio il famoso brano sui *nonnati*, presentato ne *La biere du pecheur* sotto il titolo *Il Pozzo di San Patrizio*:

*Il certo, volevo io dire, è che esistono almeno due specie degli esseri a cui abbiamo dato il nome di fantasmi: quelli che hanno già vissuto e quelli che ancora devono vivere, e che nella maggior parte dei casi non riusciranno a farlo. La cieca esistenza di questi nonnati, di queste compiute eppur troppo deboli creature, d'altro non è fatta, appunto, che d'un inesausto agognamento alla vita. Larvale esistenza davvero. Essi insomma non riescono la vita a conseguire; Dio, creatili, li ha abbandonati sulla soglia del mondo e più non se ne cura.*²⁴

23 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 283.

24 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, pp. 608-609.

Una vita mancata, non espressa al pieno delle sue potenzialità, dunque. La causa, come sembra sostenere Landolfi, sta nel peccato che tormenta anche lui: l'accidia, l'indifferenza di fronte alla vita. Torna allora, poco oltre le righe appena citate, una delle constatazioni più sincere che Landolfi abbia espresso sul ruolo della poesia, e dell'arte in generale: «*Detti nonnati, [...], possono sì esser salvati, non mai salvarsi di propria virtù. Ma sono modi di salvazione tutti, si capisce, fortemente aleatori, destinati il più delle volte a fallire. [...] Sono salvi, quei cotali, se giungano a destare l'attenzione di qualche gran poeta o musicista o pittore o che so io, di qualcuno di simili luogotenenti dell'Altissimo*». ²⁵ Landolfi è tormentato da alcuni di questi fantasmi, che ricorrono tanto nella sua narrativa quanto nei suoi versi; essi gli si aggrappano come a un'ancora di salvezza. Sono gli inetti, i dissoluti e gli scialacquatori, esistenze approssimative che non sono in grado di appropriarsi del proprio destino, che vivono in balia del caso, continuamente preda del nulla. Alla poesia più che alla prosa è affidato generalmente il compito di riportare in vita queste parvenze che non hanno forza, coraggio o volontà, per muovere un passo oltre la soglia del mondo, oltre il nulla:

Fosse appena possibile
Vivere, chi di me più vivo?
Il poeta stasera visitato
Lo fece pure, ed il suo chiuso mondo
Oggi a noi s'apre.
Ahimé, ma è come quando
L'antico rinviviva corpi morti:
Che per un solo istante
Si levavano dalla nuova culla –
E quindi ripiombavano nel nulla. ²⁶

Un istante di vita troppo breve, persino per affidare alla creatura un nome, come in una delle prime poesie di Montale (*Vasca*): «Ma ecco, c'è altro che striscia/a fior

²⁵ Ivi, p. 609.

²⁶ T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 263.

della spera rifatta liscia:/di erompere non ha virtù,/vuol vivere e non sa come;/se lo guardi si stacca, torna in giù:/è nato, è morto, e non ha avuto un nome». ²⁷

Lo stesso Landolfi percepisce la propria esistenza come totalmente affidata a un'aleatorietà capricciosa, e un medesimo abisso: «Dal nulla ho tratto il massimo partito,/e per tal fatto andrò lodato;/Pure, per tal sarò vituperato,/Che solo il nulla m'era compartito». ²⁸ La composizione delle liriche di *Viola di morte* e del *Tradimento*, potrebbe, in effetti, esprimere il desiderio di farsi artefice del proprio destino attraverso la poesia. Certo l'ansia del primo passo nel mondo è percepibile in tanti versi:

Sulla soglia del mondo sconosciuto
L'anima trema e si domanda
E si domanda quale nuovo strazio
Le sarà riservato.

Ma intessuta
Non di solo dolore è questa vita,
Anzi di gioia per metà fiorita:
Dunque perché in suprema istanza
Nel primo ne scorgiamo la sostanza?
Non sarebbe la morte il compimento
Della nostra esultanza, il segno estremo
Del nostro cieco agognamento? ²⁹

L'«inesausto agognamento alla vita» di cui si discorreva nel brano de *La biere du pecheur* è qui ribaltato: è ora la morte la meta infaticabilmente ricercata. L'anima sulla soglia si agita straziata da due opposte passioni, gioia e dolore, come in una lirica di Fëdor Tjutčev tradotta dallo stesso Landolfi:

O tu, presaga anima mia!
O cuore pieno di tumulto,
oh, come ti dibatti sulla soglia,
par quasi, d'una doppia vita!...

Sì, sei l'abitatrice di due mondi,
il tuo giorno è dolente e appassionato,

²⁷ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 74: *Vasca*.

²⁸ T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 291.

²⁹ Ivi, p. 19.

il tuo sogno profetico ed oscuro
come quando uno spirito ci parla...

Sia pure il petto sofferente
da fatali passioni travagliato:
come Maria, l'anima è pronta i piedi
di Cristo ad abbracciare per l'eterno.³⁰

I fantasmi che non vivono cercano almeno la possibilità di una morte che li privi di un'esistenza connotata esclusivamente dal dolore, dal «male di vivere» e dalla noia.

Ottavio di Saint-Vincent è forse il personaggio landolfiano più cosciente dell'esistenza larvale che conduce: poeta fallito e incline al suicidio a cui la sorte concede il dono dell'ingresso nell'alta società, Ottavio diviene, oltre che giocatore esperto, fine conoscitore dell'ipocrisia di un mondo popolato di fantasmi che pretendono di non essere tali. Lo stesso Ottavio conduce un'esistenza apatica, ma la vita della strada, la vita misera condotta fino a quel momento, non gli chiedeva nulla, certo non l'ipocrisia della simulazione. La donna che lo ha accolto nelle sale del palazzo lo esorta ad accettare il loro amore come «cosa da salvare, o meglio che di per se stessa si salva trammezzo al generale naufragio».³¹ Ma Ottavio non è convinto, neppure l'amore può salvare dalla radice di tutti i mali, dalla vera causa di una vita mancata, il tedio:

«Ma sì, immaginate che basti l'amore per vivere, dico per essere? L'amore è esso medesimo una premessa, che si tratta di mandare ad effetto. E come, Signora? Oh credetelo: il nostro tutto, è un mondo di possibilità inattuabili. E il guaio è che, inattuante, non divenute realtà e lungi da ciò, esse per così esprimersi avvizziscono, muffiscono e infine muoiono anche come tali, come possibilità cioè, non lasciando che il rimpianto; se pur lasciano qualcosa. E così, o Signora, tutto essendo vano e nulla essendo vero, io me ne vado.»

«E perché, mio Dio? La vanità, o il senso di essa, genera l'indifferenza: non vi è dunque indifferente andare o restare?»

«Ma no, Signora: qui si pretende di vivere, perbacco, qui si ardisce talvolta credere alla propria esistenza; io stesso stavo per cascarci. Qui l'impotenza prende figura di conati vari, non già di beato abbandono; pertanto qui tutto è un po' più difficile, un po' più faticoso.»

[...] «Addio, Signora. Ah, come non vedete che noi tutti veniamo dalla stessa noia e andiamo verso lo

30 F. Tjutčev, *Poesie*, Milano, Adelphi, 2011, p. 107.

31 T. Landolfi, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 885.

stesso nulla?».³²

I fantasmi dei *nonnati* non sono in grado di vivere, ma, quel che è peggio, sono persino impossibilitati a morire, e solo un miracolo può salvarli. Tornano in mente tanti versi delle *Occasioni* montaliane, e particolarmente di *Carnevale di Gerti*: «Come tutto si fa strano e difficile,/come tutto è impossibile tu dici./La tua vita è quaggiù dove rimbombano/le ruote dei carriaggi senza posa/e nulla torna se non forse in questi/disguidi del possibile. Ritorna/là fra i morti balocchi ove è negato pur morire».³³

Nell'eterno ciclo dell'esistenza umana la morte è una seconda nascita, ma chi conduce una «larvale esistenza», chi è annoverato fra i «nonnati», non ha neppure il privilegio della morte:

Morire senza aver vissuto:
Sentenza che la logica rifiuta.
Ma pure, prima o poi,
Questo è quanto faremo tutti noi.
(O, volendo alla logica obbedire,
Tanto e non più di vita
Ci fu quel di largito,
Che ci basti a morire).³⁴

Nella poesia montaliana la condizione dei «nati-morti» esalta la forza salvifica della donna-angelo. I «cadaveri in maschera» della lirica *Gli uomini che si voltano* (*Satura*) sono contrapposti alla «sola vivente», ma la salvezza affidata alla donna è un miracolo ancora possibile: «[...] Sono colui/che ha veduto un istante e tanto basta/a chi cammina incolonnato come ora/avviene a noi se siamo ancora in vita/o era un inganno crederlo. Si slitta».³⁵ Il miracolo e la conseguente possibilità di salvezza paiono invece estranei alla lirica landolfiana, sebbene talvolta nelle opere ne fosse stata prospettata l'eventualità. Se il sentimento lucido e malinconico che

32 Ivi, pp. 886-887.

33 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 125.

34 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 50.

35 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 386.

attraversa un'opera come *Rien va* è stato ricondotto da Geno Pampaloni alla matrice del pessimismo leopardiano, un discorso analogo può coinvolgere le due raccolte poetiche: «nella nostra letteratura non c'è scrittore che come il Landolfi di *Rien va* (1963) sia andato vicino a Leopardi, al suo radicale pessimismo intellettuale coinvolto e contraddetto dall'infinita nostalgia di un impossibile «vero» del vivere».³⁶

3. *Tra vita e morte*

La morte, da un lato, è romanticamente agognata, se essa si configura come una termine netto al quale segue il nulla: «Assicurami che non v'è ritorno/e forse avrò la forza di partire».³⁷ Parole che riecheggiano il sentimento del protagonista di *Cancroregina*: «Il mondo mi appariva senza senso e, per me almeno, senza avvenire: mi preparavo, o almeno avrei voluto prepararmi, a lasciarlo...».³⁸ D'altro canto l'uomo teme che la morte si configuri come una nuova soglia, una nascita che dia al tedio la possibilità di protrarsi:

Tutto quanto ne posso io cavare è, se si vuole, che la morte, vale a dire il trapasso medesimo, non è doloroso; poco. Già, perché io mi son buttato a queste meditazioni con uno scopo preciso: farmi passare il mio terrore, meno che della morte stessa, secondo ho precedentemente avvertito, del *post mortem*. E invece! Sarà bene, ad esempio, che tutta quell'eterna vita concorra a una perfezione, e sia pur superiore, ma perfezione in che? qui sta il punto. Io invero non posso non pensare che, per quanto mi riguarda, raggiungerei, raggiungerò alla fine del tempo sì la perfezione, ma sarà perfezione nel dolore, nell'angoscia, nel tedio.³⁹

La morte come perfezione assoluta, nel bene e nel male, della vita, viene ribadita in una lirica del *Tradimento (Un capodanno)*, che è una sorta di testamento spirituale indirizzato alla figlia Idolina:

36 G. PAMPALONI, *Il sole nero della malinconia*, in Id., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, cit., p. 395.

37 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 151.

38 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 520.

39 Ivi, p. 551.

Idolina, ti conceda la sorte
Di tralignare per sempre,
Di non perdere le tempre
A corteggiare la morte,
A vagheggiare le forme
Compite, cui fosse affidato
L'estremo compenso, il riscatto
Da tutte le infamie. Lo vedi:
Sono sorelle perfezione e morte
(O son la stessa cosa forse)
Ed ambedue deludono. E tu, vivi
Lungo aleatorie, provvisorie orme,
Libera, casuale ed imperfetta,
Sposa a tutti i cammini e a tutti i trivii...
Fa', dico, tutto quanto è in tuo potere
Per non trovarti un dì tradita,
Anzi negletta dalla morte, quale
Il tuo misero padre.⁴⁰

Il capodanno, nella poesia landolfiana, simbolizza la soglia rinnovata, il momento in cui tracciare un bilancio dell'anno appena trascorso. Il medesimo giorno è celebrato da altri due componimenti: l'ultimo sonetto esposto nel *Breve canzoniere (Capodanno 1955)*⁴¹ e la poesia con cui si apre la raccolta di racconti *Ombre*, intitolata *Capodanno 1954*. Quest'ultima lirica è composta di sette quartine incatenate di endecasillabi con schema ABBA BCCB. Già allora, credendo ormai prossimo l'«ultimo congedo», Landolfi si affidava a un consenziente abbandono: «E che importa! Se quello che più piace,/Ogni ardente passione, e gioia e affanno,/Perduto amore, se vantaggio e danno/Ugualmente sommerge il tempo in pace».⁴² Ma quando la morte è realmente prossima il passo oltre la soglia si fa incerto, se non se ne conosce l'esito:

Non sapevo in qual modo morire:
Mi figuravo la morte
Come una nascita, come
Un forzare le porte

40 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 72.

41 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 1174.

42 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 671.

D'un altro mondo, o del nulla.

Alla mia morte or largo varco è aperto.⁴³

Questi versi rimandano forse alle riflessioni del protagonista di *Cancroregina*, il cui principale e ricorrente interrogativo è:

Morire! Come si muore? Mi sono oggi svegliato dal mio breve sonno colla seguente frase sulle labbra, il cui senso peraltro mi sfugge:

Si nasce e si muore dalla stessa matrice.

Che mai può essa significare? Accenna forse alla cieca sofferenza del morire, o a una nascosta identità tra questi due supremi accadimenti? Immagino piuttosto significhi che per morire bisogna trovare il modo, il pertugio addirittura; come poi, in fondo, per fare qualunque altra cosa (ma la morte è un fare o un subire? Mio Dio, a seconda dei casi).⁴⁴

Non per niente l'uomo è tormentato dal cadavere di Filano, lo scienziato pazzo che lo ha convinto a partecipare al volo cosmico fuori dall'orbita terrestre. Il protagonista si trova in un punto imprecisato dello spazio a metà strada tra la terra e la luna («La terra è sotto di me sempre press'a poco nella medesima attitudine, [...]. Sopra di me, la luna, la romantica luna...»):⁴⁵ questa sospensione sembra simboleggiare il suo stesso stato, a metà tra la vita e la morte, sotto il segno di una comune impossibilità: «da una vita impossibile son venuto, in questo stato intermedio tra la vita e la morte che è il mio attuale, ad altra più impossibile».⁴⁶ Non per nulla *Cancroregina* è il romanzo della crisi, come è già stato segnalato, l'opera che si pone (più de *La biere du pecheur*) a metà tra romanzo di finzione e diario. A metà strada tra la scomoda soglia della vita e quella della morte, nelle liriche ritorna la metafora del pertugio, e lo stato di una sospensione esistenziale, ora accettata, ora odiata: «Maledetto il pertugio della vita/E maledetto quello della morte,/Però che il primo ci invita/a repugnare al secondo,/Ed il secondo al primo./Equidistanti tra i due/Noi vogliamo restare indisturbati/[...].»⁴⁷

43 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit. p. 296.

44 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 549-550.

45 Ivi, p. 519.

46 Ivi, p. 549.

47 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 190.

Entrambe le possibilità si prospettano oltre la morte: un altro mondo o il nulla? In ogni caso il trapasso può essere paragonato all'ingresso nel mondo dei viventi. Nascita e morte si assomigliano spaventosamente, e attraverso questa concezione Landolfi può dilettersi a ribaltare i celebri versi leopardiani del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*:

<p>Muore l'uomo a fatica ed è rischio di nascita la morte. Prova pena e tormento Per ultimo; e in sull'ultimo momento... ([...]) Chi ci consolerà dell'esser morti?⁴⁸</p>	<p>Nasce l'uomo a fatica, Ed è rischio di morte il nascimento. Prova pena e tormento Per prima cosa; e in sul principio stesso La madre e il genitore Il prende a consolar dell'esser nato.⁴⁹</p>
--	--

Ancora, nel *Tradimento*, il paragone è ribadito chiamando in causa il ruolo della memoria, in una lirica, posta significativamente accanto all'(*Epitafio*), in cui a discorrere è proprio un defunto: «“Sciocco, che vuoi sapere della morte/O come potrei dartene notizia?/Sì, vissi e sono morto; pure/La morte è cosa che non si rammenta:/O rammenti tu stesso il dì natale?”». ⁵⁰ Circolarità dell'esistenza che è retaggio delle filosofie orientali, i cui dogmi filosofici, come questo della coincidenza tra termine e principio, possono essere ravvisati anche in molti versi montaliani del secondo dopoguerra: «Ma una storia non dura che nella cenere/e persistenza è solo l'estinzione»,⁵¹ o anche «Dire nascita morte inizio fine/sarà tutt'uno». ⁵²

Nel gioco labirintico ed elusivo di fonti e citazioni letterarie anfibologiche, Landolfi proietta sul lettore indizi non sempre chiaramente riconoscibili. Nel dramma *La vida es sueño* di Calderón de la Barca il paragone tra nascita e morte è espresso per bocca di Basilio, quando il re svela ad Astolfo e Stella l'esistenza di

48 Ivi, p. 106.

49 G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, vol. I, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, p. 85, vv. 39-44.

50 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 59.

51 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 275: *Piccolo Testamento*.

52 Ivi, p. 404: *Laggiù*.

Sigismondo, il figlio malvagio recluso in prigione: «Antes que a la luz hermosa/le diese el sepulcro vivo/de un vientre (porque el nacer/y el morir son parecidos),/su madre infinitas veces,/entre ideas y delirios/del sueño, vió que rompía/sus entrañas atrevido/un monstruo en forma de hombre,/y entre su sangre teñido,/le daba muerte, naciendo/víbora humana del siglo».⁵³ Il rimando non è accessorio se si pensa che Landolfi espresse l'intenzione, nella primavera del '63, di tradurre l'opera del drammaturgo spagnolo: «da una lettera dell'editore [Einaudi], inoltre, si evince che lo scrittore aveva in animo di tradurre *La vida es sueño* di Calderón de la Barca; nonché di compilare un'antologia del libretto d'opera: ma a nessuna delle due idee seguirà l'attuazione».⁵⁴ E non a caso il protagonista del romanzo scritto e pubblicato di lì a poco (*Un amore del nostro tempo*, 1965) porterà lo stesso nome (Sigismondo) del personaggio principale di quel medesimo dramma.

La vita come prigione è un altro nodo fondamentale della poetica landolfiana. La libertà, secondo l'autore, è il massimo (se non l'unico) diritto che non può e non deve essere negato all'uomo. Da un lato non si può morire perché si è schiavi di una non-vita; dall'altro non si è in grado di vivere sapendo che si dovrà morire. Alcune liriche del *Tradimento*, in questo senso, raggiungono la breve secchezza dell'aforisma e del paradosso (*Vita eterna*): «Chi vive, disse, non potrà morire».⁵⁵ In *Rien va*, opera a carattere dichiaratamente diaristico, il dramma dell'assenza di volontà e dell'accidia che rendono l'uomo prigioniero, impedendogli di affrontare la morte come la vita, viene analizzato, invece, con spaventosa lucidità:

Difatto non ho mai saputo veramente né vivere, né morire, e neppure non morire, e a rigore, che sarebbe

53 «Prima che il vivo sepolcro/d'un ventre, alla bella luce/lo portasse (perché il nascere s'assomiglia col morire),/sua madre, infinite volte,/tra le immagini e i deliri/del sogno, vide che un mostro/simile a un uomo/le viscere/le lacerava con furia,/e bagnato del suo sangue/nascendo le dava morte,/come una vipera umana» (in C. DE LA BARCA, *La vita è sogno*, traduzione di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1995, pp. 44-45).

54 Dalla *Cronologia* di Idolina Landolfi, in T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. LXI.

55 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 14.

magari il peggio, neppure non vivere. Si può dare logicamente una simile posizione? Logicamente no, ma di fatto sì, in natura, o fuori della natura se si preferisce, in me insomma. «Costui non seppe né vivere né morire» immagina L. che diranno di lui: ma no, qui ci sarebbe voluto un «Costui non seppe né non vivere né non morire». Il vivere o (*aut*) morire sono il meno, sono una bazzecola appetto a queste due altre eventuali esigenze. Pare, un gioco ma si potrebbe documentare il rigore di questi termini. Vivere o morire sono in verità la vita o la sua cessazione, il suo rifiuto, quello che si vuole, ma infine si parte da uno stato vitale, dall'essere; non vivere o non morire, qui invece si parte da uno stato crepuscolare, da una mezza vita, da una mezza morte, da qualcosa anzi che non è vita e non è morte, e qui sono maggiori i guai.⁵⁶

La condizione landolfiana è quella di chi subisce l'indifferenza del nulla. Da uno stato di non-essere non è possibile pervenire ad altro, neppure a una vera morte: «Non ho nulla di ciò che m'appartiene,/La mia vita va e viene/Tra il vivere e morire,/Tra il restare e fuggire:/Tra le due angosce supreme».⁵⁷ Apparentemente giocato su un paradosso, figura retorica particolarmente cara a Landolfi, il concetto raggiunge la sua piena declinazione proprio in alcune di queste liriche:

Sei viva, amore? Io no. Dammi un cenno.
Non ch'io sia morto a causa dell'inverno,
O per la tua assenza. No, amore,
Io sono morto e seguito a morire
Perché son vivo.
Eppure
V'è tal che è vivo perché vive.
E come? come vive egli, sapendo
Che si deve morire?⁵⁸

Vita e *post mortem* sono resi indistinguibili da un trapasso inavvertito e la cognizione della morte (imminente o meno) destabilizza paradossalmente la possibilità di vivere. Se «La morte/si sconta/vivendo»,⁵⁹ morire non è un atto istantaneo (compiuto o subito), ma un processo che accompagna tutta la vita. Un segno, una parola assicura il poeta sulla propria condizione e il cenno che Landolfi vorrebbe ricevere dalla moglie ricorda, *mutatis mutandis*, il fischio montaliano di una poesia di *Satura*: «Avevamo studiato per l'aldilà/un fischio, un segno di

56 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 324.

57 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 295.

58 Ivi, p. 214.

59 G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, p. 79: *Sono una creatura*.

riconoscimento./Mi provo a modularlo nella speranza/che tutti siamo già morti senza saperlo». ⁶⁰ In un gioco di rimandi in cui Landolfi esibisce anche diverse autocitazioni, le due raccolte di poesia dialogano tra loro. Nel *Tradimento* la condizione di perpetua non-vita è considerata una sorta di immortalità: «Quando mi credevo immortale,/Guardando un altro vivere pensavo:/”Vive sapendo di morire!/Oh come può ciò stare?”/E adesso che per segni certi/A morte mi confesso ormai soggetto,/Come vivere io stesso?» ⁶¹

La morte passa inosservata e la condizione umana non cambia. È insieme il dramma e il felice epilogo del protagonista di *Cancroregina*, condannato all'eterna ripetizione della propria storia:

Non ho detto che me lo sentivo? Son morto da due giorni. Però niente è cambiato aveva ragion lei. Eh, se l'avessi saputo che era così facile e che niente doveva cambiare sarei morto prima. Ma per far che, se niente doveva cambiare? Beh, non so, ma mi pare sia, in tutte le maniere, meglio esser morti che vivi.

Ora comunque che son morto, sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. Io ero solo e senza speranze... Macché, al diavolo la storia! Perché mi dovrei dar da fare? Per quale mai, per qual motivo torto la dovrei raccontare, se son morto? Meglio, colla serenità che torna al sofo, meglio assai contemplar queste pantofole. Ché, ad isfuggire ogni villano assedio, il non far nulla è l'ottimo rimedio. Ecco, son qui felice e contento, e posso in tutta calma entro me cantare: evviva l'Inghilterra e L'Inghilmare!

Ora comunque che le contemplo, sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. Io ero solo e senza speranze..... ⁶²

Il motivo della confessione necessaria («sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla da principio») è quello riconosciuto già in *Maria Giuseppa*, e presente anche all'inizio del romanzo. Significativamente, quindi, l'opera si apre e si chiude allo stesso modo, nella ripetizione, nella ridondanza, suprema radice del tedio. La parte centrale del brano citato è tra l'altro un esempio di versificazione dissimulata (si notino le rime, oltre alla scansione in endecasillabi), tanto diffusa nelle pagine landolfiane. Si insegue allora la morte e si compongono versi

60 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 292.

61 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 67.

62 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 565.

nell'attesa e, se dopo la morte nulla cambia, si continua l'esercizio della scrittura. Nei diari, particolarmente in *Rien va*, la ricerca della morte e il trapasso assumono l'aspetto di una necessità non rinviabile: «A proposito, io seguito a passare il tempo in un modo o nell'altro, e invece *unum est necessarium*: trovare la maniera di morire. È urgente!». ⁶³

4. *Altrove*

Come la morte, anche la scrittura rappresenta un altrove,⁶⁴ il tentativo di fuggire dalla vita, dalla ripetitività: «E ho forse ingannato l'angoscia, il terrore, il rimorso, la noia, il gelo, il vuoto di dentro e di fuori, la disperazione infine? Neanche per ombra». ⁶⁵ Sanguineti ribalta la formula utilizzata da Carlo Bo per la poesia ermetica sostenendo che la confessione landolfiana «affronta, fuori di ogni mediazione, il vero suo motivo estremo, la fine di una letteratura come vita rivelantesi, crudamente, una letteratura come morte». ⁶⁶ La vita è un'attesa, una sospensione logorante e un altalenante avvicinarsi di due sentimenti: la volontà di morire e il terrore di ciò che ci aspetta oltre la fine. Un doppio volto descritto con precisione in una lirica di *Viola di morte*:

La nostra morte ha due facce:
Oscena l'una, l'altra pura;
Ruina quella, la seconda volo
Lungo un'eterna, eterea traccia;
Rantolo – e canto d'usignolo,
Terrore – e lieta e libera possanza... ⁶⁷

63 T. LANDOLFI, *Opere II (1969-1971)*, cit., p. 338.

64 Al concetto di “altrove” nell'opera di Tommaso Landolfi è dedicata la pubblicazione *Gli altrove di Tommaso Landolfi*; Atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004.

65 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 547.

66 E. SANGUINETI, *Intervento su Landolfi*, in *Letteratura italiana, 900*, diretta da Gianni Grana, volume XI, tomo I, Milano, Marzorati, 1989, pp. 478-489: 488.

67 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 30.

Nel *Tradimento* questa paura viene a mancare e, anzi, si accentua l'aspetto dell'impossibilità (*Ismena*): «O morte sempre amata/Ed in segreto sempre corteggiata,/Avvolgiti di nere bende il capo:/Tu non sei più speranza».⁶⁸

Il rifiuto della vita incoraggia la ricerca di un mondo altro, non contaminato dal tedio. I temi che attraversano la produzione landolfiana nascono proprio da questa necessità: la scrittura e il linguaggio, la morte e il nulla, il fantastico e il fantascientifico, la donna. Lo stesso autore frustra i risultati ottenuti, le mete raggiunte, le conquiste acquisite; la ricerca, infatti, può continuare solo se non è mai appagata e Landolfi può così protrarre il suo eterno errare sui sentieri della letteratura, rimandando continuamente il confronto decisivo: «*Differire* è la magica parola/Che dà alla nostra vita luce e sole:/Perché odieremmo la morte/Se non perché ci vieta il differire?/Chi può ciò fare, vive».⁶⁹ Se alla fine della ricerca di Landolfi l'unico approdo è il nulla, ciò non significa che questa fosse la meta che l'autore intendeva raggiungere. Si può essere d'accordo con Giovanni Maccari quando afferma che

non esiste un vero nichilismo landolfiano, per quanto esista forse una finale tentazione nichilistica. Lo spalancarsi dell'abisso non è lo scopo consapevolmente, magari con voluttà, perseguito; è semmai il segno più evidente della sconfitta di un pensiero che a tutt'altro puntava: alla ricerca di una verità o perfezione rivelatesi inaccessibili. Il “diario di bordo” di questa spedizione tutta di testa al centro dell'irrazionale registrerà dunque la disperazione, non l'ebbrezza dell'approdo.⁷⁰

Landolfi chiede, dunque, tempo per protrarre una ricerca disperata. Anche la morte è pregata di attendere di fronte alla vecchiaia, citando e stravolgendo un verso baudelairiano («Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!») presente nell'ultima quartina de *Il viaggio*, nella sezione *La morte dei Fiori del*

68 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 13.

69 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 119.

70 G. MACCARI, *Oltre l'ultima Tule: il superamento della morte nel Tradimento*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., pp. 157-190: 161.

male:⁷¹

O morte, antico capitano,
No non è tempo, non leviamo
Ancora l'ancora. Mi resta
Da soffrir l'ultima vecchiezza
Vituperosa: che negli occhi accende
Di fanciulle e di giovani il disprezzo,
Che geme e sbava, la vecchiezza inferma
Che di ciascuno è tributaria e serva,
La vecchiezza corrotta e peritura
Che, quanto dura più, più gli altri offende,
La vecchiezza temente
Senza speranza alcuna.

Cui tu, morte, dovresti essere amica
Mentre son certo che mi apparirai
Con furioso, mostruoso volto,
E che, sebbene nulla m'abbia tolto
E tutto forse mi darai,
Tu mi sarai per l'ultimo viaggio
Nient'altro che il supremo oltraggio.⁷²

Se morte e nascita si equivalgono, la metafora del viaggio può valere per entrambi gli eventi. Viaggiatore assiduo e autore di una raccolta di cronache di viaggio (*Se non la realtà*, 1960), in una lirica del *Tradimento* Landolfi si abbandona al ricordo di quegli spostamenti che, nella sedentarietà della vecchiaia avanzata, non sarebbe più in grado di sopportare: «Partire,/Non era nascere un poco?/Ed ora per ciò appunto ci spaventa:/Per terrore e aborrimiento/Del minaccioso nascere/[...]/Parto, e rinascere non voglio.../Ma sarebbe davvero/Che rinascessi? Verso dove parto?/Verso polvere e gelo, verso lunghe/Vigilie infruttuose...[...].»⁷³

Il pensiero della morte è, però, necessario. Non va mai abbandonato, e Landolfi lo accarezza di continuo. Nell'introduzione al volume *Poemi e liriche* di Puškin, l'autore aveva sostenuto che «non è concepibile poesia senza meditazione implicita sulla morte».⁷⁴ In una lirica del *Tradimento*, l'autore sarà più che mai

71 CH. BAUDELAIRE, *Il viaggio*, in Id., *Opere*, cit., p. 263-273: 273.

72 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 36.

73 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 19: (*Puntolini*).

74 A. PUŠKIN, *Poemi e liriche*, cit., p. 21.

diretto, esprimendo questa stessa convinzione con un meraviglioso ossimoro:

Ah, come non ripetersi!
È sempre più vivace
L'assalto della vita: non riparo
A tanta foga, a tanta ostinazione
E crudeltà. Ricordi, amica
Che la sorte non m'ha concesso,
Il tuo lontano detto?
“La poesia vive del senso
Della morte.” – E non più: diventa adulta
Col senso della vita, che ci incalza
Oltre la morte, oltre il soggiorno astrale
Che tiene dietro alla terrena volta.
“La vita è male” – o tu, Sublime,
Tu credevi additarci opposto bene:
Quello che in questo di del mondo
In questo di funesto eternamente
Ci fugge, ci beffeggia, ci propone
Sottomissione.⁷⁵

Nel *Tradimento* Landolfi si accorge di aver perso le poche certezze che in *Viola di morte* riuscivano ancora a sostenerlo. «La morte che non è più certezza»,⁷⁶ come intitola Citati la sua recensione al *Tradimento* (prendendo in prestito un verso landolfiano di quest'ultima raccolta), ha privato la poesia del suo senso e l'uomo della libertà in una terribile catena di conseguenze: «*O poesia, divina libertà, /tu ti sei fatta schiava. / [...] /Perduto Dio, con esso /la morte, ed ora perduta libertà*».⁷⁷

È soprattutto nella differente declinazione che il tema della morte assume che il dialogo tra le due raccolte landolfiane si fa limpido e percepibile. Se la fine era un tempo (durante la composizione di *Viola di morte*) vista come una sicurezza e una speranza, adesso essa ha tradito le aspettative del poeta:

Tra noi vissuti dei Ci hanno lasciato pegni Delle gioie celesti. [...]	Quando era, la morte era certezza, Anzi l'idea della certezza; La morte e Dio facevano tutt'una; In fondo al nostro cammino
---	--

⁷⁵ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 22.

⁷⁶ P. CITATI, *La morte che non è più certezza*, in «Corriere della sera», 24 aprile 1977.

⁷⁷ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 23.

<p>Dunque non sostenuta Lungo il suo diurno e diurno corso, Che cosa all'anima mia resta?</p> <p>Ma per ventura in fondo al passo Del cuore, al sempre più fioco suo rombo, È un barlume di tomba.⁷⁸</p>	<p>Era pur sempre un <i>barlume di tomba</i>. Ora l'incerto regna il certo, o quanto Tale per tanti secoli ci parve; Alla mercé di casuali incontri, D'elementi, di termini, di segni L'anima nostra oltre la morte vive.⁷⁹</p>
---	--

Come ha sostenuto giustamente Maccari, nel suo saggio sul *Tradimento*: «Il processo di desertificazione, di accettazione del nulla, tocca davvero nel *Tradimento* punte di estremismo, solo marginalmente moderate dai rari momenti di calma».⁸⁰

In altri tempi la salvezza dal nulla era stata affidata alla fuga dal mondo. Il protagonista di *Cancroregina*, solitario e misantropo, fugge dalla terra in preda alla più totale impotenza, sperando che la luna, la meta che Filano gli promette di raggiungere, possa prospettargli dei cambiamenti. La luna è il *locus amoenus* landolfiano, simbolo di una libertà perduta e oltremondana. Ne *La pietra lunare*, la metamorfosi di Gurù avviene nelle notti di luna piena; la donna è la controparte libera e selvaggia di Giovancarolo, colei che inizierà il giovane all'amore e alla vita in comunione con la natura, che si consuma di nascosto, alla pallida luce lunare. Quando, negli anni sessanta, le nuove scoperte tecnologiche permettono all'uomo di viaggiare fuori dell'orbita terrestre e la luna diventa meta realmente raggiungibile, la celebrazione dell'astro come spazio incontaminato dalla presenza dell'uomo viene privata di senso, ennesima illusione soffocata dalle conquiste dell'età moderna:

Gli aperti spazi a noi che cosa vieta?
Splende la Luna (la selvaggia Luna
Un tempo scrigno d'avventura
Ed ora fatta quasi attinta meta) –

⁷⁸ T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 41

⁷⁹ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 16.

⁸⁰ G. MACCARI, *Oltre l'ultima Tule: il superamento della morte nel Tradimento*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. 167.

[...].⁸¹

Componenti di questo genere se ne possono annoverare in abbondanza: tale ancora la lirica che apre la seconda parte di *Viola di morte* («Nel tempo perso ormai quando la luna/Era bacio d'amanti appassionati»⁸²). Ma quando il primo uomo muove i suoi passi sulla superficie lunare (20 luglio 1969), una poesia di Landolfi celebra l'avvenimento come un sogno finalmente esaudito: «Uomini sulla Luna,/Lacrime riconoscenti,/Riconciliazione quasi./Ma un attimo appresso/Il mio personale destino/Riprende il cammino»⁸³. La grande conquista scrolla per qualche istante la misantropia landolfiana, prima di ricondurre il poeta sulla via della solitudine a cui, egli sa bene, ogni uomo è condannato, con una chiusa che ricorda vagamente la celeberrima *Allegrìa di naufragi* ungarettiana: «E subito riprende/il viaggio/come/dopo il naufragio/un superstite/lupo di mare»⁸⁴.

Ad ogni modo la luna non sarà più l'astro caro a Leopardi, che la definiva silenziosa, vergine e candida (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*) o graziosa (*Alla luna*). L'illusione è spezzata, il «cielo/ominizzato»⁸⁵ ha perso la propria vergine indifferenza, la notte non cela il segno della morte di cui l'uomo è alla ricerca:

Quando, intenti al declino delle stelle
Cerchiamo in cielo traccia della morte,
Ivi scorgiamo errare umane celle
Alla conquista d'altri mondi volte.

Non il vitale spazio ci è conteso,
Ma il mortale: dovrà la nostra morte
Non aver, dunque, a specchio l'infinito
E consumarsi sordida e meschina
Su questa terra che ci fu matrigna?

81 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 63.

82 Ivi, p. 77.

83 Ivi, p. 149.

84 G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 99.

85 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 346: *Piove*.

Astronauti, ridateci uno spazio
(Almeno) vuoto d'uomo.⁸⁶

Indignazione comune a quella che Quasimodo esprime in versi dedicati *Alla nuova luna*: «Dopo miliardi di anni l'uomo,/fatto a sua immagine e somiglianza/senza mai riposare con la sua/intelligenza laica,/senza timore, nel cielo sereno/d'una notte d'ottobre,/mise altri luminari uguali/a quelli che giravano/dalla creazione del mondo. Amen».⁸⁷

Consapevole che alla fine dei tempi le grandi conquiste scientifiche non avranno alcun valore di fronte all'apocalittica morte dell'universo, Landolfi chiede conforto alla poesia leopardiana, citando un verso celeberrimo della *Ginestra*:

Nelle età da venire forse il mare
Si sarà fatto non pescosa pozza,
Ove languirà il ghiozzo
Nel suo postremo guizzo,
Quando l'aridità
della cosmica morte
Disseccherà le sorti,
Le magnifiche sorti e progressive.⁸⁸

5. Il sonno come morte

Da luogo misterico e arcano a spazio antropizzato, il cielo notturno non è più in grado di confortare l'uomo, ossessionato dalla ricerca della morte, nemmeno con il sonno, forma di trapasso parziale e momentaneo. La riflessione trova ampio sviluppo già al tempo di *Cancroregina*, nelle pagine di diario del protagonista:

Se dal sonno sorgiamo così ristorati, con quante e quali nuove forze non sorgeremo dalla morte? [...] Il concetto e la similitudine non son certo peregrini, ma spingendo oltre quest'ultima c'è da arrivare a dati che direi d'ordine scientifico. Quando, in altri termini, si afferma che il sonno figura la morte, o viceversa, come in tutte le dottrine religiose, che la morte non è che un sonno, una tale immagine ha soltanto un valore poetico, rappresentativo, ovvero investe unicamente la sfera più esclusiva, la più opinabile e meno

86 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p.70.

87 S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1971, p. 227.

88 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 284.

definibile attività, dell'uomo. Se per contro la si trasferisce nel campo stesso della fisiologia...⁸⁹

L'insonnia vissuta dal protagonista di *Cancroregina* è l'ennesima condizione di sospensione, stato a metà tra la veglia e il sonno. I *Versi in tempo di insonnia* che egli compone il 24 maggio richiamano il titolo della poesia puškiniana, tradotta e inserita da Landolfi nel volume *Poemi e liriche*:

Non dormo, non ho lume;
Dovunque tenebra e tetro sonno.
Solo il corso monotono dell'orologio
Mi suona accanto,
Nonnesco balbettare della parca,
Palpito della notte addormentata,
Fuga topigna della vita...
Perché mi turbi tu?
Che significhi noioso borbottio?
Rimbrotto o protesta
Del giorno da me perso?
Da me che cosa vuoi?
Chiami o predici?
Io ti voglio intendere,
Cerco un senso in te...⁹⁰

Dove Puškin è alla ricerca del senso da attribuire al suono ripetitivo e monotono dell'orologio, l'uomo nel mezzo dello spazio è alla disperata ricerca del significato di una parola: «Il porrovia! Che bestia è il porrovia? [...] Compare quando la notte corre come una lepre al sole; [...] / Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovia si aggira grigio nelle tenebre, il porrovia viene, va, il porrovia è una massa che io non posso inghiottire. / Il porrovia non è una bestia: è una parola».⁹¹ È la lingua sconosciuta del tempo che fugge e che è possibile udire con particolare intensità di notte, nelle ore normalmente dedicate al sonno. Il *topos* è caro tanto al Landolfi poeta quanto al traduttore se, oltre a Puškin, anche una lirica di Tjutčev, intitolata proprio *Insonnia*, tratta la

89 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 550.

90 A. PUŠKIN, *Poemi e liriche*, cit., p. 461.

91 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 564.

veglia come una condizione di meditazione silenziosa, turbata solo dalla “voce” del tempo:

Dell'ore battito uniforme,
opprimente novella della notte!
Lingua a tutti straniera in egual modo,
e a tutti chiara come la coscienza!

Chi senza angoscia ode di noi,
entro il silenzio universale,
i sordi gemiti del tempo,
la profetica voce dell'addio?

Ci pare il mondo desolato,
da Sorte inoppugnabile raggiunto,
e noi dalla natura tutta
siamo a noi stessi abbandonati;

la nostra vita ci sta innanzi,
come larva, all'estremo della terra,
e cogli amici e il tempo nostro
impallidisce in cupa lontananza;

e nuova, giovane famiglia
fiorita è per intanto al sole,
mentre noi stessi, amici, ormai,
e il nostro tempo ci ha l'oblio sepolti!

E solamente, il triste rito
compiendo all'ora della mezzanotte,
per avventura la funebre voce
del metallo ci piange qualche volta!⁹²

L'insonnia è lo stato di sospensione tra la vita (veglia) e la morte (sonno), la condizione in cui il terrore dell'eternità e dell'immortalità è più facilmente percepibile. Non a caso, la prima delle due citazione epigrafiche del *Tradimento* è estrapolata, come si è detto, da una poesia di J. L. Borges il cui titolo è, appunto, *Insomnio*, e che apre la raccolta poetica *El otro, el mismo* (1964):

*Creo esta noche en la terrible inmortalidad:
ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún muerto,
porque esta inevitable realidad de fierro y de barro*

92 F. ТЮТЧЕВ, *Poesie*, cit., p. 21.

*tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos
– aunque se oculten en la corrupción y en los siglos –
y condenarlos a vigilia espantosa.*⁹³

Nell'immortalità terribile della notte la realtà di ferro e fango attraversa l'indifferenza stessa della morte, quell'indifferenza che è, per Landolfi, «l'ultimo terrore»⁹⁴ e di cui già paventava le conseguenze in *Viola di morte*:

Ci è nemica la morte o ci è benigna? –
Ecco un vano quesito: non alligna
Razza quaggiù tanto valente
Da meritare odio od amore.

Non amica o nemica: indifferente.
E si consuma, il nostro più gran fatto,
In un creato distratto.⁹⁵

Se l'insonnia può essere paragonata a un'immortale condanna, il sonno, come si è visto anche dalle citazioni landolfiane, porta in sé la matrice della morte. Il concetto ritorna frequentemente nell'opera borgesiana e non è azzardato ritenere che la produzione dello scrittore argentino possa aver avuto una qualche influenza sulla lirica landolfiana. I due, in passato, sono già stati accostati sul piano della narrativa, per esempio, da Montale («Le opere in prosa di Borges (che io non ho letto nell'originale) sembrano scritte in collaborazione da Edgar Poe, da Logan Pearsall Smith (quello dei *Trivia*) e da qualche altro che non esiste: per esempio da un Landolfi che fosse nato mezzo secolo prima»),⁹⁶ da Moravia («Infatti direi che come narratore oscilla tra due poli: metterei da una parte Bulgakov, o Gogol', o Belyi, la letteratura simbolista russa del Novecento, e dall'altra Borges. Ora, di

93 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 9. «Stanotte credo nella terribile immortalità:/non c'è uomo che sia morto nel tempo, né donna, nessuno è morto,/poiché questa inevitabile realtà di ferro e fango/deve attraversare l'indifferenza di quanti siano addormentati o morti/- anche se si nascondono nella corruzione e nei secoli -/e condannarli a una veglia paurosa» (in J. L. BORGES, *Tutte le opere*, cit., p. 13).

94 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 133.

95 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 99.

96 E. MONTALE, «Poesie» di *Jorge Luis Borges*, nota introduttiva a: J. L. BORGES, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1969; in «Corriere della sera», 25 settembre 1969; poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, tomo secondo, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 2931.

Borges aveva questa capacità di stringere in una breve composizione un significato, e anche di giocarci dentro con una straordinaria abilità»⁹⁷ e da Calvino (che paragonò *La dea cieca e veggente* al racconto borgesiano *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*).⁹⁸ Leggendo questi versi dello scrittore argentino (da *Arte poetica*, ne *L'artefice*, 1960) diverse liriche landolfiane affiorano alla memoria:

Guardare il fiume ch'è di tempo e acqua
e ricordare che anche il tempo è un fiume,
saper che ci perdiamo come il fiume
e che passano i volti come l'acqua.

Sentire che la veglia è anch'essa un sonno
che sogna d'esser desto e che la morte
che teme il nostro corpo è quella morte
di ogni notte, che chiamiamo sonno.

Decifrare nel giorno o l'anno un simbolo
dei giorni dell'uomo e dei suoi anni,
convertire l'oltraggio empio degli anni
in una musica, un rumore e un simbolo,

dire sonno la morte, nel tramonto
vedere un triste oro, è poesia,
eterna e povera. La poesia
che torna come l'aurora e il tramonto.⁹⁹

L'infinita ripetizione di un tempo unico, il concetto di eternità, il paragone tra la morte e il sonno, ritornano con insistenza nelle opere di entrambi gli autori. E lo stesso intreccio di motivi, dopo aver rappresentato, come si è visto, un punto d'insistente riflessione della narrativa landolfiana, è ribadito anche nelle liriche:

Dormono; e dorme la vita in loro,
Ma come custodito tesoro
Cui potranno essi attingere a mattina.

97 A. MORAVIA, *Ricordo di Tommaso Landolfi*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., pp. 145-152: 147.

98 I. CALVINO, *L'esattezza e il caso*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., pp. 125-137.

99 J. L. BORGES, *Tutte le opere*, cit., p. 1247.

Qual furia belluina,
Quale malvagia scienza,
Mi forza a spengere ogni notte
Fin l'eco della mia torba esistenza?

“Ogni giorno sia nuovo” – Ma contorto,
Ma annodato, ma preda dell'istante,
Che non dà tregua e che conduce a morte...

L'istante preme e beffa, grida:
“Io son l'istante, e con me mai
Non comporrai la vita!”¹⁰⁰

Il dramma del tempo eternamente circolare, prima e dopo la morte, è espresso da Landolfi con la significativa e precisa scansione dei mesi e delle stagioni all'interno di *Viola di morte*. La raccolta, infatti, si apre con la citata poesia giovanile *Torna la primavera e la natura* e si chiude con una lirica che chiama in causa il caldo estivo agostano (*E da tanta calura*).¹⁰¹ I due anni trascorsi dal principio fino alla pubblicazione della raccolta poetica sono chiaramente percepibili nella fuga dei mesi e delle stagioni messa in luce in diverse liriche: *Dalla soglia del focolare*,¹⁰² *Non ho visto le rondini, quest'anno*,¹⁰³ *L'aprile, oscuro di presagi*,¹⁰⁴ *La calura lugliatica mi spenge*,¹⁰⁵ *Venuto è col dicembre orrendo gelo*,¹⁰⁶ *Marzo affila la pioggia in lame anguste*,¹⁰⁷ *Sole velato d'aprile*.¹⁰⁸ Forse nel *Tradimento* il senso del tempo che scorre eterno, nella sua immobile mutevolezza, è reso al massimo delle sue capacità poetiche da Landolfi:

Da tale mio maestro tengo
Come fugge e si strugge il tempo umano,
Come sgocciola l'ora nel momento

100 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 23.

101 Ivi, p. 301.

102 Ivi, p. 22.

103 Ivi, p. 71.

104 Ivi, p. 96.

105 Ivi, p. 158.

106 Ivi, p. 193.

107 Ivi, p. 231.

108 Ivi, p. 261.

Medesimo che tale fuga penso
E che la penna il foglio lambe.
Peggior ahimè il mio male:
Non l'umano, ma il tempo planetario
Vedo struggersi d'uno in altro istante,
Anzi in questo che brilla e già si spenge.

Né planetario, ma infinito, quale
Nessuno ha immaginato o concepito
Per metodo, per surrogato e schermo
Contro l'angoscia disperata.¹⁰⁹

L'ignoto maestro di cui parla Landolfi è probabilmente Foscolo, se i versi di questa lirica hanno subito, come sembra, l'influenza del sonetto *Forse perché della fatal quiete*: «[...] e intanto fugge/questo reo tempo, e van con lui le torme/delle cure onde meco egli si strugge».¹¹⁰ Ma l'ora che scivola via come liquido potrebbe anche far pensare al «gocciare/del tempo inesorabile» di una lirica montaliana degli *Ossi di seppia*,¹¹¹ oppure al fiume «di tempo e acqua» della citata poesia di Borges.

Non è la fuga degli istanti ad angosciare Landolfi, ma l'idea che un tempo senza fine possa esistere davvero; l'eternità cagna, insomma, del frammento del sonetto belliano (*La morte co la coda*) citato anch'esso *in limine* alla raccolta come il brano della lirica di Borges:

*Edoppo? Doppo viengheno li guai.
Doppo sc'è l'antra vita, un antro monno,
Che ddura sempre e nnun finisce mai!*

*È un penziere quer mai che te squinterna!
Eppuro, o bbene o male, o a ggalla o a ffonno,
Sta cana eternità ddev'èsse eterna!¹¹²*

«La morte con la coda», ovvero con ciò che viene dopo, che segue. Landolfi, in

109 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 75.

110 U. FOSCOLO, *Opere*, tomo I, a cura di Franco Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 201.

111 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 55: *Scendendo qualche volta*.

112 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 9 (da G. G. BELLÌ, *I sonetti*, edizione integrale con note e indici a cura di Maria Teresa Lanza, introduzione di Carlo Muscetta, Milano, Feltrinelli, 1976, volume quarto, p. 2237).

Viola di morte, l'avrebbe definito «Lo strascico sontuoso/Di ciò che a noi resta precluso».¹¹³

Com'è uso landolfiano, le due citazioni (borgesiana e belliana) non sono mere ripetizioni del pensiero di autori cari al nostro. Questi stessi frammenti, giustapposti e privati dell'indicazione della fonte, vanno a comporre una lirica, isolata e del tutto indipendente, dal titolo *Tra le furie sorelle quarta Ismena*, che marca in principio il tema dominante della raccolta: l'eternità spaventosa, di fronte alla quale neppure i tempi universali hanno una minima speranza di visibilità. Ma il concetto, a ben guardare, era presente e vivo fin da *Viola di morte*, e le liriche del *Tradimento* non fanno che ribadirlo:

Breve perché non eterna: Per ogni altro riguardo è lunga quanto Il cammino da nulla a nulla Di quella grande stella Un istante accesa. ¹¹⁴	Dieci miliardi d'anni Son corto spazio all'eterno, E ormai metà di questo tempo Inghiotte come sciame di scintille Il vuoto abisso dell'etere... ¹¹⁵
---	---

113 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 159.

114 Ivi, p. 141.

115 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 111.

CAPITOLO QUARTO

L'amore, la donna, l'invisibile

1. *Amore e Morte*

Nel delirio di citazioni che investe le raccolte poetiche di Tommaso Landolfi i rimandi leopardiani sono, come si è visto, forse i più numerosi. L'asserzione: «Sono sorelle perfezione e morte», contenuta nella lirica *Un capodanno*,¹ trova una probabile fonte nell'incipit di una celebre canzone leopardiana:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte.
Cose quaggiù sì belle
Altre il mondo non ha, non han le stelle.

¹ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, p. 72.

Nasce dall'uno il bene,
Nasce il piacer maggiore
Che per lo mar dell'essere si trova;
L'altra ogni gran dolore,
Ogni gran male annulla.²

In *Amore e morte*, lirica appartenente al *Ciclo di Aspasia*, secondo un principio ampiamente adottato da Landolfi nelle sue poesie, la dialettica degli opposti alleggerisce i due concetti dei loro attributi formali e li analizza razionalmente e in maniera assoluta, per giungere a una sintesi che mira a coniugarli in un disegno supremo:

Sottoposte ad un processo di astrazione intellettuale, mirante ad assolutizzarne i contenuti, l'esperienza dell'amore e quella della conversione alla morte si spogliano così delle tracce del vissuto per assurgere alla condizione di miti, se, come è stato scritto, nella sua accezione originaria il vocabolo greco *mythos* significa appunto un'«affermazione vera», una precisa realtà della vita. [...] la trasfigurazione mitica conferisce loro il carattere di forme immaginative assolute; dotate di una realtà linguistica collettiva e di quella peculiare valenza conoscitiva, rivolta al «chiaro nell'oscuro», che Leopardi attribuisce, come si ricorderà, ai miti genuini degli antichi.³

Questa trasfigurazione è operata anche dal poeta di Pico che presenta amore e morte, in una lirica già citata in queste pagine, come creature divine: «il biondo Sire» che reca «amore, gloria,/La speranza non mai vuota» e «l'Atro», dispensatore di «morte,/Strage, rovina» finiranno per incontrarsi, legandosi in un commosso abbraccio fraterno.⁴ Una simile parentela divina Landolfi poteva averla riscontrata in una lirica di Tjutčev, intitolata proprio *I gemelli*:

V'è due gemelli – per gli umani
Divinità, – ciò è Morte e Sonno, come
fratello con sorella somiglianti:
l'una più cupa, esso più mite...

Ma vi son due gemelli ancora –
né al mondo v'è coppia più bella,
né v'è malia di quella più tremenda
che ad essi sottomette i cuori...

2 G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, cit., p. 98.

3 A. FERRARIS, *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987, p. 41.

4 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 13.

Parentela di sangue è che li unisce,
e solo nei fatali giorni
essi ci ammaliano col loro
irrisolubile mistero.

E chi nel pieno degli affetti,
quando si diaccia e ferve il sangue,
dunque non ha già conosciuto,
Suicidio e Amore, la lusinga vostra?⁵

Come sostiene Stefania Benini in un saggio sulla poesia di Landolfi: «Uno dopo l'altro i grandi miti del Sublime (l'Amore, la Morte, Dio) vengono furiosamente interrogati, ripercorsi nelle loro polarità salvifiche o demoniache, e poi lasciati cadere in un'apocalittica inerzia, come vuoti simulacri». ⁶ In effetti, dal *Breve canzoniere* al *Tradimento*, passando per *Viola di morte*, sembra di assistere a una sorta di processione allegorica le cui figure chiave vengono gradualmente esposte e accantonate, sul modello dei *Trionfi* petrarcheschi: Amore e Morte, Tempo e, infine, Eternità (il cui trionfo è pienamente raggiunto nel *Tradimento*) si sopravanzano a vicenda nelle pagine delle varie raccolte poetiche. Il vero trionfo dell'amore, nell'opera landolfiana, avviene già nel *Breve canzoniere*, dove l'anatomia del sentimento attraverso i quindici sonetti è perseguita con notevole perizia.

Ancora in *Viola di morte* si accetta (in poche e isolate liriche) l'amore come mezzo di salvezza: «O forza eletta, innominato amore,/Tutto è possibile, lo sai;/Sai che potresti riformare il mondo/Se non vi fosse, cerchio d'acqua amara,/La malavoglia fitta nel profondo». ⁷ In contemporanea, però, l'autore assiste al costante «appressamento della morte», «l'estrema dimora del mio sguardo:/Ché, se la morte attendo ad ogni istante,/Ogni istante è la morte». ⁸ Il passaggio potrebbe, inoltre,

⁵ F. Tjutčev, *Poesie*, cit., p. 98.

⁶ S. Benini, *Il cuore tragico dell'ironia*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, cit., pp. 143-156: 152.

⁷ T. Landolfi, *Viola di morte*, cit., p. 16.

⁸ Ivi, p. 145.

essere sottolineato dal titolo stesso della raccolta, nel momento in cui si accetti l'interpretazione di Ramat (e non solo sua) di una «parodia cupa di una «viola d'amore» sventurata o improponibile».⁹

Nello spazio della memoria l'amore si impone come una sorta di speranza perduta, di illusione. Lo stesso poeta ammette che, un tempo, l'amore aveva il potere, se non di annullare, almeno di limitare la sovranità della morte: «Tu arginavi la morte, amore: adesso/Essa a guisa di piena mi sommerge».¹⁰ La ricerca di quel tempo perduto, degli istanti in cui l'amore si è espresso come forza primigenia è instancabile. Come sostiene Luigi Fontanella: «anche la ricerca (o identificazione) del Tempo, altro tema dominante, e completante la costellazione Eros-Tanathos-Cronos, diventa una fibrillazione dispersiva e inafferrabile, che si risolve nella vacua successione di *istanti*».¹¹ Nella dimensione del ricordo, allora, l'amore assume spessore e risalto, e i luoghi della giovinezza fuggita diventano personaggi e figure reali come nel caso di Sorvello:

Sorvello, amore di passati giorni,
Volli ridurti fanciulla,
E sei restata valle,
Ahimé quanto remota –
Come quest'altra, come
Questa donna-terrore,
Che è sempre altrove,
Che non m'assisterà
Nel mio punto di morte.¹²

Sorvello aveva avuto ampia descrizione, diversi anni prima, nel romanzo *La pietra lunare*: «Sorvello! Sotto il cielo di giada, chiusa fra il bacio della Serra Capriola il pietroso Campo della Lepre e le impervie pendici del Faggeto, Sorvello, piccola valle montana s'allunga dolcemente. [...] Sorvello, fra quel selvaggio deserto, è

9 S. RAMAT, *Scrittura in prima persona*, «La Fiera letteraria», cit.

10 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 194.

11 L. FONTANELLA, *La poesia di Tommaso Landolfi*, in «Otto/Novecento», n. 3-4, 1991, pp. 195-202: 196.

12 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 245.

come una fanciulla che canticchi distratta, mentre leva gli occhi malinconici».¹³

L'amore, come la morte, è un «pensiero dominante» per Landolfi: presenze fondamentali nel cerchio dell'esperienza umana, accomunate da quell'«irrisolubile mistero» di cui già parlava Tjutčev:

Amore, sempre egli sarà tra noi,
Arbitro, giudice, signore:
Misurerà le nostre gioie,
Vaglierà la nostra passione.
Ha un nome di lusinga e dannazione,
Perduto, ritrovato: egli è il Mistero.

E tu, puoi sostenerla coi tuoi baci
Questa presenza necessaria? Ovvero,
Quando tu gridi, quando taci,
La forza dei tuoi lombi la declina
E si figura di francarne il cuore?

Adorata fanciulla, tu potresti
Mostrare vano il nulla e vero il vero,
Senza strapparmi un palpito – ove questi
tuoï moti e fremiti e tremori
Non fossero soffusi di mistero;
Ove non fosse tra noi due
Un rivo di bollente vetro.¹⁴

Dal *Breve canzoniere* a *Viola di morte* è allora possibile assistere al mutamento e alla decadenza della coppia di Eros e Thanatos e al trionfo di quest'ultima figura: «Contraltare nichilista al binomio leopardiano Amore e Morte (dall'amore nasce il bene ma anche l'illusione ed il feroce disincanto, mentre la morte annulla ogni dolore e male) è quello landolfiano Male e Morte»,¹⁵ afferma Barbara Ambrosi; eppure il legame tra amore e morte appare non solo indissolubile, ma persino necessario, nell'opera landolfiana come mostra la chiusa del terzo sonetto del *Breve canzoniere*, con un appello che può ricordare quello allo «stanco mio cor» contenuto nella lirica leopardiana *A se stesso*: «*Oh potessi esaudirti anche una*

13 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 159.

14 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 35.

15 B. AMBROSI, *La lirica di Tommaso Landolfi tra disillusione e rielaborazione. Echi leopardiani e montaliani in Viola di morte e Il tradimento*, cit., p. 71.

*volta,/Tu che vorresti senza morte amore,/Povero cuore che non ami ancora».*¹⁶

Tornando indietro nel tempo di diversi anni, nel racconto eponimo all'interno della raccolta *La spada* (1942), l'ultimo rappresentante di una nobile famiglia, Renato di Pescegianturco-Longino, dopo aver recuperato una spada «rovistando fra il retaggio degli avi», usa l'arma per uccidere la «fanciulla bianca», donna da cui è amato e che egli ama: «l'arme inclita e portentosa, che Renato avrebbe potuto impugnare in difesa del bene o almeno per la sua felicità, gli servì invece a distruggere quello che aveva di più caro sulla terra». Un aggettivo inusuale come “inclita” viene utilizzato appena una pagina prima per definire la donna: «Bionda era, d'inclita bellezza, flessuosa come un giunco e schietta come un argenteo pioppo».¹⁷ È curioso e degno di nota che Landolfi, fine conoscitore della lingua italiana e meticoloso prosatore infastidito dalla ripetizione delle parole, utilizzi lo stesso aggettivo per definire tanto la donna amata dal protagonista quanto l'oggetto che la uccide brutalmente.

Il bisogno di espiazione si abbatte sui personaggi landolfiani (e sullo stesso autore) e distrugge quanto è loro più caro. Ciò che si ama deve essere mortificato e devastato, assecondando una pulsione o volontà di morte (com'è definita in un brano di *Rien va*),¹⁸ prendendo a prestito termini dal vocabolario psicanalitico, certo non ignoto a Landolfi se, ne *La biere du pecheur*, egli afferma di essere alle prese con la lettura di uno dei libri dello psichiatra Emil Kraepelin.¹⁹ La testimonianza di questo interesse viene, inoltre, confermata da Macri nella sua monografia: «rammento una nostra lunga conversazione al Caffè San Marco sull'*Introduzione alla psicoanalisi di Freud*, l'amicizia con Edoardo Weiss».²⁰ Non è improbabile che Landolfi abbia letto un'opera come *Al di là del principio di*

16 T. LANDOLFI, *Breve canzoniere*, in Id., *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 1165.

17 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., pp. 283-288.

18 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 272.

19 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit. pp. 601-604.

20 O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 14.

piacere (1920), dove Freud teorizza l'esistenza di una pulsione di morte o Thanatos (L'ipotesi di fatto è formulata *in nuce* già in *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*) contrapposta a una pulsione vitale (Eros):

Come per l'uomo primitivo così anche per il nostro inconscio vi è un caso in cui i due opposti atteggiamenti verso la morte – quello per cui la morte viene riconosciuta come annullamento della vita e quello che la rinnega come irreali – si scontrano e vengono a contrasto. Ed è, questo caso, come nei tempi primordiali, quello della morte, o del pericolo di morte, di un nostro caro, un genitore o coniuge, un fratello, un figlio, un amico diletto. [...] A eccezione di pochissime situazioni, i nostri atteggiamenti amorosi anche più teneri e intimi contengono una qualche sia pur lieve componente ostile, suscettibile di provocare un inconscio desiderio di morte. [...] Il nostro intelletto e la nostra sensibilità certo si ribellano contro un tale modo di collegare l'odio e l'amore; ma la natura servendosi di questa coppia antagonista riesce a mantenere vivo e rigoglioso l'amore, dovendo meglio garantirlo contro l'odio che dietro ad esso se ne sta in agguato.²¹

Dalla dolcezza, dalla tenerezza, dall'amore sgorgano spesso pensieri di violenza e di morte, cui ampia testimonianza è data nelle pagine dei diari, specialmente quando Landolfi concentra il proprio discorso sulla figlia Idolina. *Rien va*: «Riprovo il vago impulso di sbatacchiarla nel muro, e mi viene in mente Jammes che comunica a Gide di avere in tasca, stretto nel pugno, un tenero uccellino. Ma certo si comprende bene come la nostra dolcezza [...] e l'altrui morbidezza possano essere causa sufficiente di delitto».²² *Des mois*: «Sei anni tra due mesi: un'età da stupro, da peccato senza remissione, da violazione profonda, da sacrilegio. [...] l'idea del peccato deve essere inclusa nei nostri rapporti, nella mia adorazione; inclusa e dolcemente allontanata, non per pregiudizio morale, ma così, quasi per caso, per nessun motivo, per letizia [...]».²³ È quindi necessario divenire peccatore (o, almeno, contemplare la possibilità di peccare) per partecipare dell'intima essenza della purezza, proprio come sostiene il protagonista della *Lettera di un romantico sul gioco* (all'interno della raccolta *La spada*): «Io peccatore godo, ad esempio, della purezza ch'è il gioco, e voglio dire, insomma, che solo a chi esce dal

21 C. MUSATTI, *Freud*, con antologia freudiana, Torino, Boringheri, 1970, pp. 241-242.

22 T. LANDOLFI, *Opere II (1959-1971)*, cit., p. 263.

23 Ivi, p. 768.

baratro infernale possono apparire vergini le stelle». ²⁴

2. *La madre*

L'assenza della figura materna imprime, sull'opera landolfiana, un marchio ossessivo. La madre è invocata in maniera esplicita nei diari e nelle raccolte poetiche. Sono state riportate già diverse citazioni in proposito, ma è opportuno stabilire un collegamento più solido tra *Rien va* e *Viola di morte*. Non mancano, infatti, riferimenti alla madre nelle opere pubblicate in quei dieci anni all'incirca che dividono le opere sopracitate. In *Des mois*, per esempio, l'immagine della madre sembra legata a una sorta di divina protezione, che nemmeno l'esperienza devastante della guerra può scalfire: «Su alla cappella, quando vi tornai subito dopo il passaggio della guerra, una pallottola aveva forato il vetro del ritratto di mia madre sul sepolcro centrale, ritratto incoronato di roselline di ferro come di spine; ma il vetro stesso doveva aver deviato la pallottola e il volto di lei era intatto». ²⁵

Pochi anni dopo, componendo le liriche del *Breve canzoniere*, il ricordo dell'ultimo sguardo al corpo della madre defunta, già descritto nell'articolo *Prefigurazioni: Prato*, viene accostato a una delle prime visioni del mare:

Mi menarono (ho udito, e devo aver già rammentato altrove; col pietoso intento di imprimere il suo volto nella mia animuccia), mi menarono davanti al letto infiorato di mia madre morta. Dissi, sembra: «Lasciamola stare, dorme» - ma questo è ancora buio.

E il mare, sulla soglia invece della coscienza. Giungevo a F. in carrozza; ero tutto vestito di nero pel mio recente lutto; le sorelle cugine mi festeggiavano, da me poco curate. Io guardavo il mare; e poi, e finalmente, una parvenza, una nebbia di ricordo diretto: «Com'è bello stare dentro l'appa» (esterrefatto, balbettando).

Prescindendo ora da ciò che Madre e Mare possano fare tutt'una, e che se mai è il secondo a suscitare più cocenti gli eterni rimorsi, dei due ricordi si rivela particolarmente utile il feroce, ancorché

24 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 293.

25 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 736.

*travestito dal tempo o addirittura obliterato.*²⁶

È probabile sia la sola somiglianza fonetica tra le due parole a rendere plausibile l'accostamento tra i due ricordi; eppure, questo accostamento tra l'elemento liquido e la figura materna non è insolito nella produzione poetica landolfiana:

Esser bagnati dalle felci
E rinnovare il lavacro
Nell'atro bosco d'elci –
Tale forse l'immagine più antica:
Ove alla primigenia onda si mesce
L'umore della madida matrice.

Trarsi dall'acqua con fatica...
Per subito agognare
Il grembo della madre protettrice.²⁷

Nel *Tradimento*, l'elemento liquido è associato all'atto della nascita e al primissimo abbandono sulla terra al cospetto delle altre creature: «Il mare dell'essere un giorno/Mi depose su un greto d'oro./[...]/Arrancavo dal curvo lido/Sulle mie misere pinne/Ed ero forse invidioso/Dei grandi corpi selvaggi/Già adusi all'andare terrestre».²⁸ Prendendo a prestito un'immagine dantesca (*Pd*, I, 113) filtrata dai versi di Leopardi (*Amore e morte*, v. 7), Landolfi, con l'espressione «mare dell'essere», intende suggerire insieme l'idea della contingenza, della vastità e della varietà che caratterizzano il magma prenatale in cui l'uomo è immerso prima della sua nascita. Montale, nei nove movimenti di *Mediterraneo*, riconosce nel mare una figura paterna: «E questa che in me cresce/è forse la rancura/che ogni figliuolo, mare, ha per il padre».²⁹ Landolfi, invece, proietta l'immagine della madre su di esso, o meglio, su un caos primordiale che ha caratteristiche molto simili. Regolato dalla «legge rischiosa» che domina il vivere umano, il caos è «vasto, diverso e insieme fisso», e gli uomini, in balia del caso, altro non sono che

²⁶ Ivi, p. 1158.

²⁷ T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 67.

²⁸ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 146.

²⁹ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 57: *Giunge a volte, repente*.

sue «inutili macerie» abbandonate sulle sponde del mondo.³⁰ Sarà viceversa il mare a ricondurre la preghiera di Landolfi alla madre in un lirica di *Viola di morte*:

L'enorme mano che vegliava il mare
Sulla mia fronte s'è abbattuta.
O madre sconosciuta,
Insegnami il pregare.
Il pregare per gli astri e per gli armenti,
Finché non siano spenti
Tutti i moti del cielo e della terra,
Fino a che non rientri
Nel nulla, e posi, tutto ciò che aberra.³¹

La «Sconosciuta», figura femminile protagonista dell'omonima poesia di Aleksandr Blok ripresa da Landolfi, come ha acutamente fatto notare Macri, segnalando una catena di paragoni tra la madre landolfiana e la *Donna nella pozzanghera*, e tra quest'ultimo racconto e due liriche del poeta russo (*La violetta notturna* e, appunto, *La sconosciuta*), ritorna poche pagine dopo:

L'ora è venuta,
L'ora della crisi
Notturna, quando mi visita
La Sconosciuta.

Che vuole? – Placare il terribile,
Menarmi ad altri lidi,
Partire, ecco partire, verso un luogo
Che non raggiungeremo neppur dopo:
Dopo tutto il possibile.³²

La donna vuole condurlo con sé in luoghi lontani, forse inesistenti, come «la riva strana e morbida/di un orizzonte che non c'è»³³ de *La sconosciuta* di Blok.

Tornando alla lirica precedente, l'ossessione di Landolfi di rientrare nel nulla, di ritornare a un caotico principio generatore, ancora identificato con l'utero materno, si definisce con la massima evidenza in un famoso passo di *Rien va*:

30 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 54: *Antico, sono ubriacato dalla voce*.

31 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 220.

32 Ivi, p. 229.

33 R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 269.

In mancanza di meglio, del resto, ch  la mia ansia di risalire il tempo, di tornare, se non al nulla primordiale, alla assorta vita prenatale, il mio orrore razionale e sentimentale del presente e forse del futuro, la mia inettitudine all'esistenza consociata e all'esistenza senza pi , erano gi  allora riusciti a questa specie di formulazione imperativa (poich  verso non oso chiamarla): *Rientrare nell'utero materno*.³⁴

La maternit , sostiene poco oltre Landolfi,   un sentimento «viscerale e naturale»; primordiale, si potrebbe aggiungere. Il desiderio individuale di risalire alla fonte primigenia viene universalizzato nella chiusa di una lirica del *Tradimento*: «E cos  tutto anela al suo principio,/  travolto in un' orgia negativa,/Brama il caos materno».³⁵ La concezione del caos come supremo generatore del cosmo la si ritrova anche in Tjut ev, poeta a Landolfi tanto affine. Nelle sue liriche   l'anima che brama il ricongiungimento con il caos:

Oh non cantare questi orrendi canti
tu, del caos antico, del natale!
Avida l'anima notturna
ascolta la sua storia preferita!
Essa si svelle dal mortale petto,
agogna unirsi all'infinito!...
Le dormenti bufere oh non destare,
s'agita il caos sotto a loro!...³⁶

La madre rappresenta, quindi, un *locus amoenus* e un tempo felice in cui non vi era la coscienza di essere al mondo, una sorta di interminabile sogno. Essa   il rifugio ideale di qualunque *nonnato*, come Landolfi stesso si definisce, di chiunque non sia ancora riuscito completamente ad affrancarsi dall'utero materno e vorrebbe tornarci, dopo aver sostato sulla soglia del mondo.

Nel rapporto con la donna si riscontra una certa somiglianza tra la poetica landolfiana e quella di Blok:

Fu cos  che cominci  cantando la donna come un divino ideale, e che dapprima la sua opera non amb  che

34 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 256-257.

35 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 150: (*Non credo quia absurdum*)

36 F. TJUT EV, *Poesie*, cit., p. 51.

d'essere un canzoniere. Ma per lui l'Eterno Femminino non s'incielò mai in quelle solitarie stelle fisse che si chiamano Laura e Beatrice, bensì oscillò tra fantasmi e donne terrene, e si nutrì di presentimenti e d'allucinazioni. Egli umiliò la Bellissima Dama a feticcio vegetale nella *Violetta notturna*, e nella *Sconosciuta*, aiutato dal vino, l'incarnò in una meretrice pietroburghese; infine, da idolatra divenuto sacrilego, ne legò i peccaminosi attributi alla figura del Redentore, a quel Cristo dei dodici che s'inghirlanda di rose bianche.³⁷

Il percorso di Landolfi non è, in fin dei conti, molto diverso. L'esperienza lirica landolfiana inizia propriamente con un *Breve canzoniere*, che esaspera il rapporto tra l'amore per la donna e la ricerca febbrile della morte, e si evolve cantando una madre defunta, un fantasma appunto, e vituperando la moglie, la «Maledetta» delle liriche di *Viola di morte*.

Sulla figura della madre si è ampiamente soffermato Oreste Macrì nella sua monografia. Il critico propone l'esistenza di un nesso tra la dimora landolfiana (il castello, o «maniero», retaggio degli avi, presente in tanti racconti e poesie) e il cosiddetto «archetipo materno», «mediato nelle sue varie incarnazioni, comprese la madre naturale e la moglie legale, sulla verticale infernale-celeste».³⁸ La dimora e la madre hanno in comune il carattere di rifugio, utero separato dal consorzio umano. Come, a suo tempo, Lermontov dedicò alla sua terra natale, rimbombante della voce materna, diverse liriche: «Negli anni d'infanzia perdetti la madre:/Mi parve, nell'ora dorata serale,/Dei suoi noti detti la steppa suonare./Però mi son care le tue cime e rupi/E, Caucaso, t'amo»;³⁹ così, al «Ricettacolo dei sogni» (la casa di Pico), devastato durante il periodo bellico, sono legati molti componimenti, specialmente all'interno del *Tradimento*, composto per lo più lontano da esso, ad Arma di Taggia:

Il Ricettacolo dei sogni
Rovina e si dissolve:
Ma quale altra dimora

37 R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, cit. p. 58.

38 A questo aspetto è dedicato il quindicesimo paragrafo: *La dimora vitale. L'archetipo materno. L'ermafrodito*, in O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., pp. 38-40.

39 M. LERMONTOV, *Liriche e poemi*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi, 2006, p. 22.

Di quella potrà mai tenere il luogo?
Questa è vuota di tempo;
Gli eventi hanno figura di conflitto,
Qui di furore e guerra,
Non hanno morte e riposo,
Non son passati nello stesso punto
che presenti o futuri.
Questa, è soltanto viva.⁴⁰

Non a caso, allora, *Il tradimento* è la raccolta che contiene il maggior numero di poesie dedicate alla madre, lontana ormai insieme al maniero di Pico.

«Nell'immaginario puerile landolfiano vale l'equazione nome-cosa reale»,⁴¹ attraverso una sorta di *nomen omen* è possibile dare un'interpretazione del destino o del carattere dei personaggi dei racconti dello scrittore picano; inoltre, attraverso le parole Landolfi tenta, spesso inutilmente e con vana frustrazione (come pure si è visto), di riesumare il passato, i fantasmi che sono stati partecipi della sua vita, i defunti che necessitano della sua poesia per poter resuscitare (lui stesso aveva parlato di «poesia negromantica» nell'introduzione a *Poemi e liriche* di Puškin):

Poterti dare un nome che non sia quello dell'ambra,
Dell'indaco, della lenta canna,
O forse quello del piccolo sacco brumoso
Dove brulicano infinitesimi ragni volenterosi,
O quello della nebbiolina crociata
Che di fiore in fiore reca l'ambasciata
Vitale e lo sperma paterno!
Potessi io nominarti,
Tu saresti: e non sarei più solo a trasmutarmi
Pel tristo calle, avendo innanzi petto
Nient'altro che l'arso deserto, senza speranza di morte.
Oh gridami dunque il tuo nome, gridalo infine
Su per i diruti gradi, le auguste rovine,
Le pietre stonate che l'ispido cardo e la lappola scorta.
Così si dibatte il tuo figlio, o venerata, o partita:
Di morte senza speranza, e senza speranza di vita.⁴²

Pochi ricordi confusi (colori, oggetti approssimativi) si dibattono nella memoria

40 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 51.

41 O MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 42.

42 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 79.

del poeta quando tenta di riportare alla mente l'immagine della madre dalla «nebbia di sempre».⁴³ La madre è, ancora una volta e sempre, chiamata a evocare il conforto del figlio, l'unico vivente che può ricordarla nell'inferno quotidiano (reso più vivido dalla citazione dantesca: «Qual sovra 'l ventre e qual sovra le spalle/l'un de l'altro giacea, e qual carpone/si trasmutava per lo triste calle», *Inf.*, XXIX, 69). La morte lascia solo il sopravvissuto. Insieme al dolore egli vive la terribile responsabilità di ricordare chi lo ha lasciato; così sostengono la pena Ungaretti: «E forse io solo/so ancora/che visse»,⁴⁴ e Montale: «Tuo fratello morì giovane; [...] Dopo di te sono rimasto il solo/per cui egli è esistito».⁴⁵

3. *La Maledetta*

La figura della madre defunta giganteggia e getta un'ombra sulle altre donne che entrano a far parte della vita di Landolfi, prima fra tutte sulla moglie. Nella *Biere* il protagonista Alessandro si trova a gestire rapporti con quattro diverse donne: Anna, Adele, Bianca e Ginevra. Al momento di sistemarsi, di sposarsi e iniziare definitivamente una nuova vita borghese il consiglio della madre è richiesto con speciale sollecitudine:

Giunto verso la soglia dei quarant'anni, io mi dissi: Sarebbe ora sommamente conveniente, secondo a genitiluomo si affà, che pagassi tutti i miei debiti, mi ritraessi a più dignitosa vita, mettessi capo a partito e magari sù famiglia – immagine, come si vede, puschiniana quant'altre mai. Sicuro, ma, solita storia, chi «finanzierà» i miei onesti propositi? Non starò a dire la risposta che mi fornii. Consultato il ritratto di una persona cara morta, mi parve per la prima volta di capire dall'espressione dei suoi occhi che la cosa sarebbe andata giusta i miei desideri. Partii dunque non già con la speranza, colla certezza della vittoria, o vincita.⁴⁶

Landolfi si sposa, a Roma, in Campidoglio, il 3 novembre del 1955, con Maria

43 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 156: *Non recidere forbice quel volto*.

44 G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo*, cit., p. 60: *In memoria*.

45 E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 301: *Tuo fratello morì giovane; tu eri*.

46 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit. p. 613.

Luisa, o Marisa, donna sensibilmente più giovane di lui, pare addirittura minorenni al momento del matrimonio. È lei la dedicataria di *Rien va*, la cosiddetta «Major», citata in moltissimi luoghi assieme alla figlia Idolina, la «Minor», nata il 19 maggio 1958.⁴⁷ Landolfi proietta l'immagine della madre defunta sulla figlia, e il conseguente affetto inespresso viene riversato sulla piccola creatura: «Quando Idolina era nata, a mio padre in attesa io avevo dato notizia di questo novo miracolo e gentile prendendolo e menandolo innanzi al ritratto di mia madre ed esclamando: “È rinata!”» (*La seta nel baule*).⁴⁸

Se da un lato la figura della moglie è causa di profonda amarezza e turbamento: «Dio delle mofete e putizze/Risparmiami almeno le sue stizze;/Le sue parole maledette;/Dio delle putizze e mofete;/[...]Dio malvagio, concedimi ch'io cessi/D'amarla e la disprezzi»,⁴⁹ dall'altro la sua assenza, pur non ponendo tregua al vituperio, avvilito il poeta rendendolo vittima dell'abbandono:

Non sei qui, Maledetta, io tremo e piango
Perché non sei al mio fianco.
Ma se dal mondo fossi tolta, cosa
Sarebbe la mia vita? se una tabe ascosa
Veramente rodesse le tue viscere
Ed a me ti rapisse,
Non dovrei dire: «È morta
La Maledetta, e tu non hai più scorta
Lungo le ingannevoli vie?»

Però che, lontana, remota, perduta,
Tu sei pur quella che il mio passo muta.⁵⁰

Durante l'anno scolastico, la moglie e i figli lasciavano la casa di Pico. La famiglia faceva ritorno al maniero solo durante le vacanze (natalizie, estive) e Landolfi, restio ad abbandonare la dimora paterna, passava parte dell'inverno completamente

47 Le informazioni di cui sopra derivano dalla *Cronologia* presente in T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. LIV-LV.

48 T. LANDOLFI, *Diario perpetuo. La seta nel baule*, in «Corriere della Sera», 17 novembre 1976; poi in Id., *Diario Perpetuo*, cit., pp. 265-269.

49 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 113.

50 Ivi, p. 232.

solo:

Partiti – ed io son solo nella notte,
Né so piangere se non con queste
Antiche e semplici parole

Passeranno sette mesi
Prima ch'io ti riveda, o Maledetta,
E sette mesi sono lunga sfida;
Tra sette mesi forse
Saremo morti
Tutti – od un solo: quello
Che più amava la vita.⁵¹

Nella villa diroccata e piena di spifferi, con la sola compagnia degli animali (gatti, rondini, civette, cani più volte nominati nelle liriche di *Viola di morte*), il poeta ritrova anche una certa bucolica comunione con la natura: «Rendimi le mie rondini, maligno:/Lontano dal mio tetto io non alligno»;⁵² e ancora: «All'ululo del lupo/Rispondevano i cani; tratto tratto/Dava loro la voce il buon pastore»;⁵³ o: «Ti sei desta, civetta, e mi saluti/E vorresti por fine al regno muto/Dell'inverno».⁵⁴

I componimenti landolfiani registrano pedissequamente gli spostamenti di moglie e figli. Così è temuta l'imminente partenza della donna: «Ella va, tutto rovina e si sfa:/Ben presto sarò solo tra i bastioni/delle nostre gite silvestri,/Tra le granate graveolenti/E tra i fornelli spenti».⁵⁵ E così, tra rancore e smarrimento, il poeta continua a rimuginare attorno alla sua assenza:

Sei partita, Maledetta,
Ti sei sottratta al mio odio
Ed anche al mio amore,
A quello che accompagna
La tua rauca voce –
Sebbene tu sia nulla ed io sia tutto.

Ma il tuo nulla raggia:

51 Ivi, p. 201.

52 Ivi, p. 71.

53 Ivi, p. 73.

54 Ivi, p. 236.

55 Ivi, p. 179.

Il mio tutto è opaco
E solo dal tuo nulla accoglie luce.⁵⁶

La solitudine produce anche una ritrovata intimità di remote presenze familiari «Pallidi volti accolti/Davanti al focolare:/Il meno della folla di morti/che gravano sugli alari.//[...]Freddo – Il segreto scoppiettare/Del canterano ci ridona/la gravida intimità della stanza/Della nostra infanzia».⁵⁷ E d'altra parte alla solitudine non pone rimedio neppure la vita domestica, se il poeta ha temuto comunque di trapassare nella generale indifferenza:

Dal tocco della morte vivo
Oggi risorgo: ma domani?
Mentre io quasi morivo
Erano distratti i familiari.

Ma forse questa mia morte
Non è cosa egregia e rara,
Non è cosa importante
Più che lo sfiorire nella corte
Dei fiori di dicembre, delle giunchiglie bianche.⁵⁸

La moglie, l'amata-odiata «Maledetta», è l'artefice del cosiddetto «oltraggio uxorio», titolo di uno dei paragrafi della monografia di Macrì, dedicato al rapporto tra Landolfi e la consorte, sulla scia di una lirica del *Tradimento*: «China la fronte, omuncolo superbo,/Ché dopo tante nobili speranze/L'ultimo tuo destino è ancora e sempre/L'oltraggio uxorio».⁵⁹ La vita coniugale era già stata lungamente oggetto di analisi negli elzeviri di Landolfi:

Era sopravvenuta, nel nostro matrimonio, quella stagione trista in cui ogni minimo incidente risveglia rancori sopiti, rabbie represses o non consumate, vicendevoli accuse. Ciascuno di noi due faceva responsabile l'altro per la propria non conseguita felicità; mia moglie mi parlava ormai solo per amari sarcasmi, con risolini furiosi, nel migliore dei casi con occhiate di sopportazione.⁶⁰

56 Ivi, p. 180.

57 Ivi, p. 197.

58 Ivi, p. 198.

59 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 85.

60 T. LANDOLFI, *Veleni quotidiani*, in «Corriere della sera», 11 aprile 1968; poi in Id., *Diario perpetuo*, cit., pp. 54-58: 54.

La moglie non è d'altronde il solo oggetto di vituperio e d'amore. La stessa sorte tocca a Dio (invocato talvolta con lo stesso appellativo utilizzato per la moglie), nella prima raccolta bestemmiato per riaffermare la sua esistenza: «Gioia e dolore hai sparso, o maledetto,/Lungo la via di morte,/Lasciando a noi di eleggere ricetta/In una o in altro e far la nostra sorte»;⁶¹ nel *Tradimento*, con amarezza, si afferma la verità, il tentativo di mantenere la fede attraverso il vituperio (*Ho cercato di mantenerlo in vita*):

Oh con quale
Cura infinita
Ho cercato
Di mantenerlo in vita:
Tutti i giorni
Amorosamente
Lo bestemmiavo,
Tutti i giorni
Lo vituperavo
Per l'opera sua
Funesta.
[...]
Quando Dio era,
No, non si dava
Problema.
E invece
Che tristo
Dannato
Stato
Adesso:
Di tutto
Non posso dare colpa che a me stesso.⁶²

Come anche maledetto è l'amore in una lirica di *Viola di morte* (*È l'ora antica delle frasi sghembe*).⁶³ Ramat sostiene che «assenza, attesa e memoria sono tre nomi di amplissimo potere connotativo – meglio si direbbe che si caratterizzano come tre vere e proprie nozioni tecniche – nel linguaggio specifico

61 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 187.

62 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, p. 53.

63 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit. p. 190.

dell'ermetismo». ⁶⁴ Una sorta di ironica sentenza sulla poetica dell'ermetismo, che ostentava la distanza della donna per poterla meglio celebrare, è in questo senso in *Viola di morte*: «Fino la tua presenza, amo; e di certo/È odio questo, se non sceglie/D'amare solo da lontano». ⁶⁵

All'assenza costante della madre fa da controcanto la presenza-assenza della moglie e la presenza onirico-fantasmatica di una terza donna non identificata. Ad ogni modo la moglie è, in *Viola di morte*, più della madre, l'interlocutrice ideale della lirica landolfiana. A lei sono dirette poesie quali *Il patto, amore, l'hai tradito*; ⁶⁶ *Tu sempre più lontana*; ⁶⁷ *M'«ami». E perché non me lo dici*; ⁶⁸ *Ho paura per l'inverno troppo dolce*; ⁶⁹ *Non posso più trasporre questa vita*; ⁷⁰ *La gente mi diceva per la via*; ⁷¹ *La Maledetta è un'alta cima*; ⁷² *Oh donde venta questo freddo, o cara* ⁷³ (per non citarne che alcune). Nel *Tradimento*, invece, la presenza della madre è decisamente più corposa, e il numero delle liriche indirizzate alla moglie si riduce notevolmente.

Eppure, secondo Macri, entrambe sono «incarnazioni dell'unica chimera, la madre mediatrice degli altri appellativi: sorella, figlia, fanciulla, compagna, Sconosciuta, ecc. [...] La moglie, pertanto, è la stessa madre oltraggiata dal feroce Creatore in servitù». ⁷⁴ Entrambe hanno in comune il costante richiamo alla tomba, al regno sotterraneo, se, com'è sempre stato nella poetica landolfiana, il matrimonio è più che altro una sorta di rito funebre, o con le parole di Montale nella recensione a *La biere du pecheur*: «Il libro non finisce con un suicidio, ma

64 S. RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 377.

65 T. LANDOLEI, *Viola di morte*, cit., p. 192.

66 Ivi, p. 181.

67 Ivi, p. 184.

68 Ivi, p. 195.

69 Ivi, p. 202.

70 Ivi, p. 211.

71 Ivi, p. 223.

72 Ivi, p. 226.

73 Ivi, p. 228.

74 O. MACRI, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 92.

con un matrimonio che vale un suicidio». ⁷⁵ Ma, all'altezza del *Tradimento*, Landolfi definirà il legame coniugale una bara più insopportabile della morte tanto agognata: «Seconda malvagità: matrimonio,/Vita sordida, mestruata,/Che d'ogni regina fai serva,/D'ogni sognata immagine terrore,/D'ogni voce rimbombo d'ignominia/E oltraggio». ⁷⁶

4. *La donna onirica*

Macrì sostiene che le donne presenti nella narrativa e nella lirica landolfiane altro non sono che proiezioni dell'archetipo materno: «La gnosi landolfiana mitizza, abbiamo visto, l'abbandono alle origini da parte della *imago* o sacra Vergine, che si converte da benefica in terribile, moltiplicata e densificata nelle varie donne incontrate nel tragitto della vita». ⁷⁷ Senza dubbio la figura materna riverbera la sua immagine su tutti i simulacri femminili presenti nell'opera dello scrittore di Pico. Ella è la fanciulla morta giovane, come la Silvia leopardiana o l'Arletta montaliana (per chiamare in causa due esempi liricamente prossimi alla poesia di Landolfi), o la donna celebrata nel componimento di Poe *To one in paradise*: ⁷⁸

<p>Ah, dream too bright to last! Ah, starry Hope! that didst arise But to be overcast! A voice from out the Future cries, "On! On!" - but o'er the Past (Dim gulf!) my spirit hovering lies Mute, motionless, aghast! [...]</p>	<p>Ah, splendido e breve sogno! Stellata speranza, nata solo per morire! "Avanti! Avanti!" grida una voce che si leva dal Futuro, ma è sul Passato, oscuro abisso, che vaga la mia anima, muta, immobile, atterrita! [...]</p>
--	---

⁷⁵ E. MONTALE, *Letture*, [recensione a *La biere du pecheur*], in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, pp. 43-45: 44.

⁷⁶ T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 141

⁷⁷ O. MACRÌ, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 141.

⁷⁸ E. A. POE, *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, p. 1188-1189. La traduzione di questa lirica è di Elio Chinol.

And all my days are trances,
And all my nightly dreams
Are where thy grey eye glances,
And where thy footstep gleams -
In what ethereal dances,
By what eternal streams.

Il giorno deliro, la notte sogno.
E tutti i miei sogni
mi riportano là dove vedo
il bagliore dei tuoi occhi vivi,
dove leggera tu ti muovi,
in eteree danze, lungo eterni rivi.

La fanciulla morta prematuramente è l'interlocutrice emblematica di tante liriche del poeta americano. È probabile che la dedicataria di questo genere di poesie fosse la madre, deceduta quando Poe aveva appena due anni (destino che lo accomuna a Landolfi). Nella lirica landolfiana, si diceva, s'insinua una terza figura femminile, già a suo tempo individuata da Elena Capelli:

Abilmente dissimulato tra calchi sfacciatamente ostentati e rovesciamenti di prospettive spesso forzati, emerge alla fine lo struggente motivo della figura femminile caricata di valenze metafisiche. È la donna irraggiungibile, che sorride da lontananze infinite, amore di terra lontana che non trova alcuna sede terrena.⁷⁹

Non si tratta della moglie (che viene sempre definita Maledetta o donna-terrore): «[...] Ah più non so evocarti/Dal nulla, o Dolce, o non mai vista./Né so evocare te, Madre gentile,/O te, padre di lunga pazienza...»;⁸⁰ né della madre, sebbene il poeta ritenga che da quest'ultima sia stata inviata, come emerge da questi versi: «Or non sei tu per naturale patto/Forzata, madre, al mio conforto?/La creatura non mai vista/Che tu m'hai fatto balenare in cuore/Tace: dunque a te spetta sostenermi».⁸¹ Questa presenza, che non si è mai palesata al poeta, è una creatura, probabilmente, divina, certo non mortale: «O Ardita che non morrai/Perché non mai nascesti».⁸² La sua prima apparizione, forse, risale già alla terza lirica di *Viola di morte*:

Banchi, e non banchi sì flutti, e non flutti:
Groppe – di nubi su una serra. E tu?
Dov'eri? Non vedevo altro che sasso
Livido, butterato d'atri muschi.

79 E. CAPELLI, *Landolfi e la poesia*, cit., p. 73.

80 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 141.

81 Ivi, p. 99.

82 Ivi, p. 107.

Ma il nembo s'addensò
E scoccò folgore stellata:
E fosti.

Fosti, ma quale? Non ti conoscevo
Membra, né lampo d'occhi, né splendore
Di sesso generante, né intelletto
Che ne tenesse il luogo. Eri, sebbene
Creata, irravvisabile:
Una supposizione, un desiderio.

Tu, tale! cui fidavo
Il riscatto dal mondo degli orrori,
Dal mondo della morte d'ogni giorno,
Da quello della morte che ci aspetta
Al canto.

Ebbene, vuoi,
O sognata franchigia, o antico mio
Presentimento, rivelarti appieno?
Vivo tra due: non oso
Tutto negare, poiché so che sei;
Ma non oso affermare il mio diritto,
Poiché so che non sei carne di donna.
Vivo dunque in sospeso e titubante.

Passata la tempesta
E rintuzzata la speranza,
Tu pari spenta; ed io,
Io tremo, ché
Nessuna donna è te.⁸³

Ma lo spazio nel quale i due si incontrano e confrontano è sempre quello del sogno e della visione; e dall'oscuro abisso del passato, tornando a Poe, la fanciulla si fa risentire: «Dal profondo/Del tempo/Mi frequenta/La fanciulla bionda./Non ha niente,/Ha soltanto/Che la ho per me/Notte e dì,/Perché/Non è di qui».⁸⁴ Ancora una volta, sotto il segno dell'impossibilità «la disperata e vana ricerca di una Bellezza suprema e inattingibile si svolge *in absentia* dell'oggetto vagheggiato, ma nelle forme di un appassionato dialogo con una Presenza-Assenza».⁸⁵ Essa appare a volte come una figura familiare e, in alcune liriche, è difficile comprendere se

83 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., pp. 6-7.

84 Ivi, p. 213.

85 E. CAPELLI, *Landolfi e la poesia*, cit., p. 79.

Landolfi si stia riferendo a lei o alla madre. Nei versi seguenti, però, è definita figlia di quel «caos materno» a cui ogni cosa brama il ritorno:

Oh che fatica celebrarti,
Te, familiare Sconosciuta. Ad altri,
Partiti da un'immagine terrena,
Fu facile indagare le fattezze
Care e comporre la bellezza
Sognata in creatura: io, non ti vedo,
O tu di tanto lungi a me venuta,
O tu figlia del caos, della notte,
Della necessità, del mio dolore,
Della vergogna che respinge
Eternamente da qualsiasi porto
La mia nave...Com'è dunque il tuo sguardo?
Altero e dolce, certo, quale
Di donna che non nega e differisce
Sempre, sapendo quanto l'atto
corrompa il sogno e quasi lo calpesti
O quanto debolmente al sogno
Corrisponda...[...].⁸⁶

Forgiata da Dio, altrove la fanciulla viene chiamata esplicitamente sorella: «[...] quel pugno/Di fuoco non è forse quello stesso/Che disegnò la tua timida immagine/Nel mio cuore, sorella?»;⁸⁷ in altri versi le vengono attribuite qualità prettamente divine: «Ah quanto folle che cercai talvolta/D'affigurarti: tu non sei terrena/E non hai nome umano, il tuo bel volto/È il sole sparso sulle cose/E la tua voce un fremito di stelle».⁸⁸ Una fanciulla ingenerata di cui Landolfi si ostina, fin dai versi di *Viola di morte*, a ricercarne l'origine e la cui esistenza-inesistenza tormenta l'autore:

«Mai più»: ma questo è già pegno celeste;
«Mai più»: dunque tu fosti.
Crudele è solo il nostro «Mai»:
Tu non mai fosti e non sarai.⁸⁹

86 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, p. 105.

87 Ivi, p. 140.

88 Ivi, p. 60.

89 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 86.

Il *Nevermore* del *Corvo* di Poe concedeva al poeta il privilegio di aver almeno conosciuto la donna amata, prima di perderla. Il «Mai» di Landolfi, invece, nega alla donna perfino l'esistenza. A questa fanciulla, a questo amore inesistente Landolfi nonostante tutto delega, alle soglie della morte, l'ultimissima salvezza:

O non mai vista e non visibile, forse
Intorno a te s'è rappreso,
Come intorno al ramoscello nel liquore ardente,
E da te dunque potrà tornarmi,
Tutto ciò che ho profuso nel mondo:
Questa incessante richiesta alla sorte,
Questa sfida all'impossibile e all'eterno,
Questo spregio della nostra caducità,
Questa guerra incessante alla viltà sovrana.
Eccomi solo ormai, disertato
Già prima della tomba dal mio sangue,
Senza altra fede che in te, non mai vista
E non visibile; rendimi, ti prego,
Quel sentore di speranza,
Quel fiutamento di futuro,
Che mi permetteva di vivere, non fosse
Che per seguitare questa guerra
Cominciata colla mia vita
E da finire colla mia morte.
[...] Tu non mi badi,
Tu che sei la mia figlia verace.
Oh Dio, in cosa o in chi dovrei riporre
La mia speranza, se non in ciò ch'io stesso
Ho creato per non morire?

Amore degli antichi tempi, trema
Del mio terrore.⁹⁰

Viene il sospetto, allora, che questa fanciulla sia, in realtà, un'allegorica figurazione dell'opera landolfiana, o meglio della sua poesia, l'arte che «vive del senso/Della morte». Poche pagine dopo la fanciulla assume proprio questa funzione: «Tu mi baleni innanzi,/animosa fanciulla, e mi riporti/al senso della morte:/Tanta bellezza invidiano gli angeli».⁹¹ È la poesia dunque che con tanta tenacia Landolfi tentò vanamente di raggiungere; quei versi già nascosti nella prosa

90 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 120.

91 Ivi, p. 31.

cui l'autore legò l'instancabile progettazione di un'opera che lo sostenesse nella sua lunga battaglia contro la morte.

CONCLUSIONI

«Divina libertà» è definita la poesia dal nostro, com'è stato già ripetuto diverse volte. Ma cos'è la libertà per Landolfi? Un passo di *Des mois* può essere illuminante in proposito:

Alla libertà noi non siamo davvero tagliati; lo saremo a una libertà provvisoria o condizionata o vigilata, ma non alla libertà. Tanto è vero che quando di essa raggiungiamo l'illusione, subito ci si presenta il quesito, tormentoso tra tutti, del come consumarla. Né in ciò vedo alcunché di strano: la storia del mondo, infatti, procede da una maggiore verso una minore libertà, via via fino all'odierna quasi totale schiavitù. [...] Intendo che la coscienza ci dà l'idea della libertà, e ci mette miseramente in conflitto con noi stessi; ma poi non può andar oltre. La libertà rimane la nostra vera bestia nera: diavolo, ripeto, chi non conosce il senso di vanità e vacuità che ci assale ove mai ci avvenga di procedere a questa constatazione: «Son libero di far quello che mi piace»? e l'ansia con cui ci rimettiamo allora alle nostre trite e insufficienti

abitudini, in cui peraltro vediamo la sola ancora di salvezza? Siamo schiavi delle nostre abitudini: [...]. per far qualcosa di meno noioso e abituale dovrei lottare contro i miei reali sentimenti, impegnarmi, vincere l'angoscia generata dalla mia disponibilità, il che tutto viene a dire che il mio stato naturale è invece uno stato di sottomissione agli eventi o a che e la mia naturale via è quella tracciata da qualcuno o qualcosa.¹

Libertà desiderata, in un primo momento, e rifiutata quando la si ottiene. Libertà «abborrita», «ontosa», come la definisce Landolfi; e temuta, soprattutto. Da questo discorso di carattere generale si deve partire per comprendere il rapporto dell'autore con la sua poesia (anacronistica, anti-novecentesca) e con quella contemporanea.

Non di eludere le norme, di distruggere e rifondare la struttura del verso, di rivolgersi a nuovi ritmi e cadenze; non di ampliare il lessico, di creare neologismi, di vagliare con la poesia ogni tema attinente alla realtà, dalla società alla scienza, dalla politica alla cultura; non di questo si occupa la poesia landolfiana. Per Landolfi è proprio l'opposto: la libertà è tornare alla tradizione, seguire (non con fanatismo ma con fiducia e orgoglio) le norme tanto fieramente violate dall'avanguardia lirica italiana (e non solo italiana) del Novecento; e il riferimento intende chiamare in causa tanto i Futuristi quanto i Novissimi, i promotori di una poesia violentemente rivoluzionaria (la Neoavanguardia) tra gli anni '60 e '70, le decenni che assistono al corpo a corpo decisivo di Landolfi con il verso.

Alfredo Giuliani, nell'*Introduzione* del 1961 alla prima edizione dell'antologia *I Novissimi*, indicava il limite della poesia contemporanea nell'inevitabile trappola del significato della parola e nella pericolosa maschera del «codice letterario» e dell'«*abuso di consuetudine*»:

Vero è che, se il solo rito ancora praticato dalla nostra cultura è «lo strappo della maschera», noi siamo andati certamente più in là dello smascheramento, sfidando il silenzio che sempre consegue, con le chiacchiere, al deperimento di un linguaggio, esasperando l'insensatezza, rifiutando l'oppressione dei significati imposti, raccontando con gusto e con amore storie di pensieri e bolle di questa età

¹ T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., pp. 761-762.

schizofrenica.²

Se i Novissimi andarono ben oltre quello «strappo della maschera», Landolfi, malgrado i suoi ripetuti tentativi, non vi riuscì mai; anzi, come è già stato sottolineato, rischiò di soffocarci dentro (*La maschera è una forza*);³ e non si comprende se per una sua personale poetica, volta a conservare piuttosto che a distruggere, o se per reale impossibilità, l'autore non fu mai in grado di scostarsi dai suoi moduli stilistici ostentatamente antiquati, artificiosi. Da un lato Landolfi vorrebbe tentare la via di una consapevole libertà stilistica e metrica, e lo testimonia una pagina di diario redatta proprio a ridosso di quegli anni tanto turbolenti per la lirica italiana (*Des mois*, Febbraio 1964):

Io mi propongo di adottare la più libera misura possibile, o meglio ancora di non adottarne alcuna, di seguire immemore la formazione del verso, di lasciare cioè che questo si componga ed articoli da sé, fuori se necessario da ogni raffrontabilità coi metri noti; ed ogni volta qualcosa mi riporta a una scansione cognita, a movimenti ritmici esattamente misurabili, a controllabili battute, alla rima magari. Per dir tutto, nei metri liberi mi sento stranamente inceppato e prigioniero; e mi chiedo per avventura come mai si possa ricorrere ad essi per desiderio di libertà, secondo taluni paion fare.⁴

Non è una libertà negata per principio, dunque, ma abbandonata nell'atto stesso di comprendere l'impossibilità di ritrovarsi in essa a causa della propria insufficienza.

Distruggere uno stile come quello landolfiano, pretendere di riportarlo a un'ipotetica misura di spontaneità, si rivela un'operazione più ardua del previsto; anzi, forse addirittura controproducente. Landolfi si è ormai ancorato al suo stile, tanto da farne il suo mezzo di comunicazione più diretto e istintivo, per quanto anacronistico. Non a caso, anche in una prosa come quella diaristica, che dovrebbe essere caratterizzata da un linguaggio più colloquiale, più libero, meno soggetto a pretese di costruzione formale, lo scarto con l'opera narrativa landolfiana è minimo (già Montale l'osservava, paragonando lo stile settecentesco di *Ottavio di Saint-*

2 A. GIULIANI, *Introduzione a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1972, p. 18.

3 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 138.

4 T. LANDOLFI, *Opere II (1960-1971)*, cit., p. 740-741.

Vincent a quello dei diari: «che una prosa così fatta potesse reggere anche in narrazioni e confessioni di carattere personale, quali LA BIÈRE DU PECHEUR (1953) e questo recente diario *Rien va* (Vallecchi), questo può esser motivo di meraviglia».⁵

Quando Giuliani afferma che «una poesia è vitale quando ci spinge oltre i propri inevitabili limiti, quando cioè le cose che hanno ispirato le sue parole (si tratti anche di quelle povere inquiete «cose» che sono le parole stesse) ci inducono il senso di altre cose e di altre parole, provocando il nostro intervento», viene spontaneo ripensare alla riflessione landolfiana sul linguaggio. All'opposto per Landolfi la parola non dovrebbe rimandare a nulla se non a se stessa, non a «cose» e non ad altre parole. Il significato per Landolfi, come ben sappiamo, è la morte della parola e, in ultima analisi, della poesia. Forse solo in questa sua insistenza sulla tematica linguistica Landolfi ebbe ad affrontare un tema pregnante della sua contemporaneità, e della sua competenza in materia Calvino ammise che era «d'una esattezza «scientifica» (come terminologia e come concetti) tale da poter far testo nel seminario universitario più aggiornato».⁶

Per Landolfi, il rischio in cui incorrevano i Novissimi, forse, stava nella costruzione un po' fittizia di questa libertà, o come dice Leopardi in un passo dello *Zibaldone* (citato da Landolfi nell'*Appendice* alla *Pietra lunare*) «la stessa spontaneità si cerca a tutto potere, ma con uno studio infinito».⁷ Landolfi aspira alla libertà ma non riesce ad ottenerla; le vie che gliela promettono non sembrano soddisfarlo; anzi, lo imprigionano maggiormente. Con il solito gusto del paradosso, nel *Tradimento* affermerà: «L'uomo più libero del mondo/Passò la vita ad obbedire».⁸ Sono gli anni in cui la rivoluzione dei Novissimi si è ormai

5 E. MONTALE, *Rien va*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Tommaso Landolfi e il Novecento italiano*, cit., p. 78.

6 I. CALVINO, *L'esattezza e il caso*, in A. CORTELLESA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, cit., p. 133.

7 T. LANDOLFI, *Opere I (1937-1959)*, cit., p. 199.

8 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 34.

consolidata, gli anni in cui lo stesso Landolfi, come nota anche Riccardo Bacchis, tenta una sperimentazione più indipendente dalla tradizione, staccandosi sempre più spesso dall'endecasillabo (onnipresente, quasi, in *Viola di morte*) e arrischiandosi nell'inserzione di «versi composti, la cui difficoltà di scomposizione (5+9, 6+9, 9+9, 5+11, 8+7) fa pensare che più che a versi liberi [...] ci si trovi di fronte ad una voluta ambiguità metrica, con finalità ritmiche e stranianti».⁹

Ma non è necessario chiamare in causa e analizzare la metrica landolfiana per comprendere che la poesia, per Landolfi, è anzitutto libertà espressiva; e se il prezzo da pagare è quello di sottomettersi ad alcune norme stabilite dalla tradizione, per non rischiare di perdersi nel labirinto anarchico della lirica nuovissima, l'autore non vi rinuncia. Queneau, citato da Calvino nelle *Lezioni americane*, sostiene che «il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora».¹⁰ La norma vera, per Landolfi, si trova nell'uso della lingua, come sostiene in *Rien va*:

Uno dei torti, per es., di alcuni poeti contemporanei è la loro pretesa di riformare i modi di non so che, di rompere la schiavitù di non so cos'altro, senza riformare il mezzo; poiché da ultimo la lingua è quello che è (ed è per l'appunto un sistema filosofico in nuce) e non muta essenzialmente natura per distorsioni, bizzarrie, svotamenti di significati etc.; sicché resta una palese sproporzione o discrepanza tra gli scopi purchessiano e il mezzo, e delle due l'una: o rinunciare alla lingua e cercarsi un altro mezzo, o usarla come Dio comanda.

Nel pieno degli anni settanta, alle prese con la stesura del *Tradimento*, Landolfi comprende che le norme sono state già tutte violate. Anzi, nella poesia di quegli anni, gli epigoni dei Novissimi stabiliscono, paradossalmente, che le nuove norme poetiche si trovano nell'assenza delle stesse. Angosciato, allora, Landolfi muove il

9 R. BACCHIS, *Cenni di metrica landolfiana*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Cagliari», XVI, 1998, pp. 379-392: 387.

10 I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, p. 121. L'opera di Queneau da cui è tratta la citazione è *Segni, cifre e lettere*, traduzione di Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981.

suo atto di accusa, «protesta redatta, come si vede, in perfetti endecasillabi»:¹¹

Non si vive se non violando norme
E ben questo rimprovero agli odierni.
Questo: ove son le norme da violare?
Di che avremmo a nutrire il nostro cuore?¹²

Nel corso degli anni settanta, l'idea stessa di libertà è stata travisata, come rammenta Enzo Siciliano nella *Prefazione* all'antologia, a cura di Antonio Porta, *Poesia degli anni settanta*:

I più giovani, sollecitati da maestri mossi piuttosto da libido di potere che da concrete intenzioni pedagogiche, hanno sognato un'illimitata libertà: illimitata e priva di riferimenti a qualunque dialettica – il rispetto fisico dell'altro (oltre che morale) e delle sue ragioni in rapporto diretto con te e con le tue ragioni. (Soltanto se ti sforzi perché l'altro, chiunque sia, viva, hai la certezza di sopravvivere a qualunque rovescio tu stesso...)¹³

Esclusa la tematica del rapporto tra linguaggio umano e linguaggio artistico, allora, i temi della poesia landolfiana sono quelli cari alla linea romantico-simbolista ottocentesca: la morte, l'amore, Dio, l'anima. Il loro reciproco intersecarsi emerge costantemente dalle pagine di quel diario lirico che è *Viola di morte*, ultimo tassello, forse, di una «metamorfosi floreale» che era stata operata da poeti a lui cari. Poggioli li ricorda a proposito della *Violetta notturna* di Blok:

Il poeta indubbiamente ha concepito questa metamorfosi floreale sulle tracce del «fiore azzurro» novalisiano e di quel «giglio bianco» in cui Vladimiro Solovjev simboleggiò misticamente la figura o l'idea di Sofia. L'originalità umana e poetica di Blok sta nell'aver tolto a questa allegoria floreale dell'Eterno Femminino l'attributo tradizionale della bellezza: nell'aver trasformato la Bellissima Dama in uno squallido e timido fiore di stagno. Il significato di questa geniale visione è evidente. Anche il mondo del sogno è volgarità, mediocrità, bruttezza. Il sogno, non meno della vita, è prigioniero, grigiore, penombra. Il nostro non-essere non è che un pallido riflesso dell'essere. Se la realtà è spettrale come il sogno, il sogno è meschino come la realtà.¹⁴

I due poeti erano ben noti anche a Landolfi: di Novalis, infatti, tradusse l'*Enrico di*

11 R. BACCHIS, *Cenni di metrica landolfiana*, cit., p. 381.

12 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 89.

13 *Poesia degli anni settanta*, a cura di Antonio Porta, prefazione di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 13.

14 R. POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 201.

Ofterdingen,¹⁵ di Solov'ev si occupò in una recensione (*Tre dilemmi di Solov'ev*)¹⁶ e ne sostenne l'importanza come «maestro diretto del simbolismo russo, [...] iniziatore della nuova poesia».¹⁷ Infine, dell'influenza di Blok sull'opera landolfiana abbiamo già discusso. Il clima onirico ravvisato da Poggioli nel poemetto dell'autore russo scaturisce anche dalle pagine della *Viola di morte* landolfiana dove il sogno era trovare la «morte che ci aspetta/Al canto».¹⁸ Il risveglio avviene nel *Tradimento*: «La morte è solo un caso/D'una trama più vasta, un nodo appena/Del tramite che varca il tempo».¹⁹ Persa la morte, si è perso tutto: l'amore, la divinità, la poesia. Opportunamente traslato, il discorso si ricongiunge, allora, a quanto Poggioli diceva di Blok: anche la nostra non-vita non è che un pallido riflesso della vita.

15 NOVALIS, *Enrico di Ofterdingen*, Firenze, Vallecchi, 1962.

16 T. LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 92-97.

17 Ivi, p. 182.

18 T. LANDOLFI, *Viola di morte*, cit., p. 6: *Banchi, e non banchi si flutti, e non flutti*.

19 T. LANDOLFI, *Il tradimento*, cit., p. 18: *Semiballata*.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI TOMMASO LANDOLFI

Gogol' a Roma, Firenze, Vallecchi, 1971; Milano, Adelphi, 2002.

Viola di morte, Firenze, Vallecchi, 1972; Milano Adelphi, 2011.

A caso, Milano, Rizzoli, 1975.

Il tradimento, Milano, Rizzoli, 1977.

Le più belle pagine, scelta e postfazione di Italo Calvino, Milano, Rizzoli, 1989.

Opere I. 1937-1959, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991.

Opere II. 1960-1971, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1992.

Diario perpetuo: elzeviri 1967-1978, a cura di Giovanni Maccari, Milano, Adelphi, 2012.

TRADUZIONI DI TOMMASO LANDOLFI

GOGOL', NIKOLAJ, *Racconti di Pietroburgo*, Milano, Rizzoli, 1949; Milano, Adelphi 2000.

HOFFMANNSTHAL, HUGO VON, *Le nozze di Sobeide, Il cavaliere della rosa*, Firenze, Vallecchi, 1959.

PUŠKIN, ALEKSANDR, *Poemi e liriche*, Torino, Einaudi, 1960; Milano, Adelphi, 2001.

NOVALIS, *Enrico di Ofterdingen*, Firenze, Vallecchi, 1962; Milano, Adelphi, 1997.

LERMONTOV, MICHAIL, *Liriche e poemi*, Torino, Einaudi, 1963; Milano, Adelphi, 2006.

TJUTCEV, FEDOR, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1964; Milano, Adelphi, 2011.

STUDI E ALTRA BIBLIOGRAFIA

AMBROSI, BARBARA, *Tommaso Landolfi tra disillusione e rielaborazione. Echi leopardiani e montaliani in «Viola di morte» e «Il tradimento»*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», n. 27, 2004, pp. 69-82.

BACCHIS, RICCARDO, *Cenni di metrica landolfiana*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Cagliari», XVI, 1998, pp. 379-392.

BALDACCI, LUIGI, *Landolfi*, in ID., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 351-361.

BERNABÒ SECCHI, GRAZIELLA, *Invito alla lettura di Tommaso Landolfi*, Milano, Mursia, 1978.

BO, CARLO, *Viola di morte*, in «Corriere della sera», 24 agosto 1972.

CAPELLI, ELENA, *Landolfi e la poesia*, in «Il Verri», n. 3-4, 1994, pp. 63-79.

CASTELLI, SILVANA, *Saggio su Landolfi*, in «Argomenti», n. 40-41-42, 1974, pp. 129-153.

Cento anni di Landolfi. Atti del Convegno (7-8 maggio 2008), a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010.

CITATI, PIETRO, *Landolfi: romantico sconfitto*, in «Il Giorno», 7 giugno 1972.

CITATI, PIETRO, *La morte non è più una certezza*, in «Corriere della sera», 24 aprile 1977.

CORTELLESSA, ANDREA, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Torino, Aragno, 2009.

CORTI, MARIA, *Principi della comunicazione scritta*, Milano, Bompiani, 1984.

CURI, FAUSTO, *La poesia italiana nel Novecento*, Bari, Laterza, 2001.

DEBENEDETTI, GIACOMO, *La Roulette di Landolfi*, in *Letteratura italiana, 900*, diretta da Gianni Grama, Milano Marzorati, volume VI, pp. 5624-5632.

- DOLFI, ANNA, *Tommaso Landolfi*, in EAD., *Terza generazione: ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-381.
- DOLFI, ANNA, *Leopardi e il Novecento. Sul Leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- FERRANDO, RENATA, *Tommaso Landolfi: amore e terrore per le parole*, in «Otto/Novecento», n. 1, 1999, pp. 145-153.
- FERRARIS, ANGIOLA, *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987.
- FONTANELLA, LUIGI, *La poesia di Tommaso Landolfi*, in «Otto/Novecento», n. 3-4, 1991, pp. 195-202.
- GHETTI ABRUZZI, GIOVANNA, *L'enigma Landolfi*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Gli altrove di Tommaso Landolfi*. Atti del Convegno di studi, (Firenze, 4-5 dicembre 2001), a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004.
- GUGLIELMI, GUIDO, *Poetica di Landolfi*, in «Allegoria», n. 14, 1993, pp. 40-57.
- GUIDI, STEFANO, *La parola disponibile. Sulla scrittura di Landolfi*, in «Il lettore di provincia», a. XVII, fasc. 67, 1986, pp. 92-103.
- “Journal intime” e letteratura moderna*, Atti del seminario (Trento, marzo-maggio 1988), a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989.
- La filosofia spontanea di Tommaso Landolfi*, a cura di Cristina Terrile, Firenze, Le Lettere, 2010.
- La «liquida vertigine»*. Atti delle Giornate di studio su Tommaso Landolfi (Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999), a cura di Idolina Landolfi, Firenze, Olschki, 2002.
- LATTARULO, LEONARDO, *Nota su Landolfi poeta*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1977, n. 1/2, pp. 129-135.
- Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi,

Firenze, La Nuova Italia, 1996.

LUTI, GIORGIO, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura italiana*, 900, diretta da Gianni Grama, Milano, Marzorati, 1989, volume VI, pp. 5595-5624.

MACRÌ, ORESTE, *Parodia landolfiana dei «Sepolcri»*, in ID., *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 126-129.

MACRÌ, ORESTE, *Tommaso Landolfi: narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990.

MARCHETTI, GIUSEPPE, “*L'impavido sonno dei morti*”. *Note per un saggio su Landolfi diarista*, «Paragone Letteratura», A. XXX, n. 356, 1979, pp. 124-130.

MONTESANO, GIUSEPPE, *Rassegna di studi critici su Tommaso Landolfi (1937-1978)*, in «Critica Letteraria», 1982, pp. 593-599.

PAMPALONI, GENO, *L'arte di Tommaso Landolfi imbarazza i critici italiani*, in ID., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, Torino, Bollati-Boringheri, pp. 217-219.

PAMPALONI, GENO, *Dalla parte del vuoto*, in ID., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, Torino, cit., pp. 369-372.

PAMPALONI, GENO, *Il sole nero della malinconia*, in ID., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, Torino, cit., pp. 394-397.

PAMPALONI, GENO, *Il conflitto tra parole e vita*, in ID., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, Torino, cit., pp. 446-448.

PANDINI, GIANCARLO, *Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

PARDINI, VINCENZO (a cura di), *Con Geno Pampaloni*, in «Nuovi Argomenti», n. 3, 1998, pp. 259-265.

PATRIGNANI, DANIELA, «*Il malinconico scialacquatore*»: *il motivo della dissipazione nella narrativa di Tommaso Landolfi*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Pompeo Giannantonio* [= «Critica Letteraria», n. 90-93, 1996], pp. 517-537.

- PEZZOTTA, ALBERTO, *Ritratti di critici contemporanei: Tommaso Landolfi*, in «Belfagor», XLVIII, 1993, pp. 543-558.
- PULLINI, GIORGIO, *Landolfi e il suo enigma*, in «Lettere italiane», XXXII, 1980, pp. 356-363.
- RAMAT, SILVIO, *Scrittura in prima persona*, in «La Fiera Letteraria», n. 18, 6 maggio 1973.
- RAMAT, SILVIO, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976.
- RUFFILLI, PAOLO, *La poesia gotica di Tommaso Landolfi*, in «Il Verri», n. 3-4, 1984, pp. 146-153.
- SACCHETTINI, RODOLFO, *L'oscuro rovescio: previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.
- SANGUINETI, EDOARDO, *Intervento su Landolfi*, in *Letteratura italiana, 900*, diretta da Gianni Grana, volume XI, tomo I, Milano, Marzorati, 1989, pp. 478-489.
- SICILIANO, ENZO, *Landolfi senza maschera*, in «Il Mondo», 10 agosto 1972.
- STASI, BEATRICE, «*Un che di sposato alla vita*»: *Landolfi e D'Annunzio*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Pompeo Giannantonio* [= «Critica Letteraria», n. 90-93, 1996], pp. 539-557.
- Tommaso Landolfi: voci di lassù*, in «Paragone letteratura», nn. 72/73/74, 2007, pp. 3-69.
- TRAMA, PAOLO, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno editrice, 2006.
- TURCI, RENATO, *Tommaso Landolfi come Rimbaud*, in «Il lettore di provincia», n. 108-109, 2000, pp. 93-96.
- Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi* (Siena, 3 novembre 2004), a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.

OPERE DI ALTRI AUTORI

Anthologie de la poésie lyrique française, a cura di Tommaso Landolfi e Mario Luzi, Firenze, Sansoni, 1950.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996.

BORGES, JORGE LUIS, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La vita è sogno*, traduzione di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1995.

CALVINO, ITALO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2011.

ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 2007.

FOSCOLO, UGO, *Opere*, tomo I, a cura di Franco Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.

GOZZANO, GUIDO, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

GRANDE, ADRIANO, *La tomba verde*, Torino, Ribet, 1929.

I Novissimi. Poesie per gli anni '60, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 1972.

LEOPARDI, GIACOMO, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987.

LEOPARDI, GIACOMO, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997.

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Tutte le poesie*, a cura di Massimo Grillandi, Roma, Newton Compton, 1976.

- MONTALE, EUGENIO, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2011.
- MONTALE, EUGENIO, *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, tomo secondo, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- MUSATTI, CESARE, *Freud*, con antologia freudiana, Torino, Boringheri, 1970.
- NEVAL, GÉRARD DE, *Chimere e altre poesie*, traduzione di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1972.
- PASCOLI, GIOVANNI, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002.
- POE, EDGAR ALLAN, *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971.
- Poesia degli anni settanta*, antologia a cura di Antonio Porta, prefazione di Enzo Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1982.
- POGGIOLI, RENATO, *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi, 1949.
- QUASIMODO, SALVATORE, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1971.
- UNGARETTI, GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009.