

## LANDOLFI, LA PROSA «DIARISTICA» E LA PAROLA COME SURROGATO DELLA REALTÀ

Eva MESÁROVÁ

Università Matej Bel di Banská Bystrica (Slovacchia)

### Landolfi, «Diary» Prose and the Word as a Surrogate of the Reality

The article deals with the relationship between language and reality, with the insufficiency and falsity of language, with relationship between *langue* and *parole*, with the power of the word. Landolfi looks for a word that could catch a deep, hidden essence of reality. His journey to the obvious nudity of the poetic word began by the adoption of «sincerity» in diary creation. He gradually moves to a «confession», to the «stripped, naked soul» in *Rien va* and *Des mois*. The word gains the character of a surrogate of reality and simultaneously becomes his solace. He uses fiction as a means of confusing the concept of reality.

**Key words:** Italian literature of the twentieth century ; Tommaso Landolfi ; «Diary» prose ; Fiction ; Language and reality

**Parole chiave:** Letteratura italiana del Novecento ; Tommaso Landolfi ; Prosa «diaristica» ; Fantastico ; Lingua e realtà

In questo articolo intendiamo non tanto addentrarci nel terreno delle caratteristiche della scrittura diaristica di Landolfi, quanto offrire uno spazio per la messa in luce della riflessione sul rapporto tra lingua e realtà, sull'insufficienza e sulla falsità del linguaggio, sul rapporto tra *langue* e *parole*, sul potere infinito affidato alla parola.

Per cogliere le caratteristiche più profonde della scrittura di Tommaso Landolfi, dobbiamo renderci conto che la forma di scrittura a cui Landolfi rivolge la sua attenzione agli inizi degli anni Cinquanta non si può a rigore di termini definire come «diaristica». Giorgio MANGANELLI (2009 : 41) già nell'articolo apparso nel 1984 su «La Repubblica» scrive: «In *Des mois* (Vallecchi) Tommaso Landolfi riprende e svolge il tema strutturale di *Rien va*: il diario; intendendo con questo termine non già un regesto di eventi o emozioni quotidiane, ma anzi una invenzione retorica capace di smentire il tempo, di eludere quello svolgimento che sempre regge una trascrizione di accadimenti, per quanto fantastici e astratti...». A partire dal prototipo de *LA BIERE DU PECHEUR*,<sup>1</sup> la scrittura «diaristica» infatti accumula materiale eterogeneo (lettere fedelmente trascritte, passi di manuale di psicopatologia, prove abortite di romanzo in terza persona, riflessioni sui lavori in corso, riflessioni filosofiche e letterarie, scatti di autenticità esistenziale, cripto-citazioni letterarie, bugia vera e propria, versi, abbozzi di

---

<sup>1</sup> Pubblicato da Vallecchi nel 1953 riporta sulla sovracoperta il gioco di parole riguardante la traduzione del titolo (tutto in maiuscole e senz'accento) tra «bara del peccatore» e «birra del pescatore» di cui parla Landolfi stesso nella dedica a Carlo Bo. Ripubblicato da Rizzoli nel 1989 con prefazione di E. Sanguineti. Ora in *Opere I* (1937-1959) a cura della figlia Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 568-668.

racconto, note di costume), narrato in prima e in terza persona, e non pare mettere in scena le caratteristiche principali del genere diario e cioè l'abbandono e la sincerità. Come nota Marcello CARLINO (1998 : 71), c'è un io che si dice incapace di raccontare in terza persona, come fanno tutti i narratori che si rispettino, dotati di gran fiato, il quale, accusandosi appunto di impotenza letteraria, si vota all'autobiografia e stila, pagina dopo pagina, una sorta di diario.

Si tratta di ibridi tra racconto e saggio, tra finzione e documento (che presentano in anticipo molte delle caratteristiche dello sperimentalismo della Neoavanguardia e del «Gruppo 63»): «metadiari» che descrivono l'impossibilità di scrivere un diario e in cui Landolfi registra puntigliosamente sulla pagina il fallimento di qualsiasi tentativo di raggiungere, non *la* verità, ma *una* qualsiasi verità. Vediamo per esempio questo passo da *Rien va*,<sup>2</sup> il secondo «diario» di Landolfi:

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

(LANDOLFI, 1992 : 245-246)

I passi da citare a sostegno della tesi della letterarietà dei diari sarebbero innumerevoli. Riportiamo un altro da *LA BIERE DU PECHEUR*:

«Non potrò mai scrivere veramente a caso e senza disegno sì da almeno sbirciare, attraverso il subbuglio, il disordine, il fondo di me?»

(LANDOLFI, 1991 : 575)

E da *Rien va*:

«Dico che fra tre mesi avrò cinquant'anni, e che più d'una volta ho voluto cominciare questo diario, un diario (la sol cosa che mi restasse da fare), e che ogni volta sono stato trattenuto sul bel principio dall'insorgere delle abituali preoccupazioni oziose: scelte di parole, disposizioni degli argomenti, perspicuità del dettato e altri maledetti inceppi della cui oziosità avevo d'altronde piena coscienza, sì che neppure diversione avrei potuto sperare, non che rinnovamento.»

(LANDOLFI, 1992 : 247-248)

Ma se si va a gettare un'occhiata più da vicino alla produzione del «secondo» (1953-1978) Landolfi, ci si accorge che questo autore, oltre che dedicarsi alla scrittura cosiddetta diaristica e ad altre forme di scrittura definibili senz'altro come minori, non abbandona mai completamente la forma del racconto.<sup>3</sup> Ma soprattutto quelle che sono state identificate come le componenti principali del «secondo» Landolfi, e cioè la riflessione esistenziale-autobiografica e quella metalinguistica e

<sup>2</sup> Editto da Vallecchi nel 1963, è stato ristampato prima da Longanesi (nel 1970), poi da Rizzoli (nel 1984 e nel 1991). Ora in *Opere II* (1960-1971) a cura della figlia Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 243-364.

<sup>3</sup> Si va dai racconti lunghi *Ottavio di Saint Vincent* (1958), *Tre racconti* (1964), *Un amore del nostro tempo* (1965), a quelli più brevi o brevissimi e di valore diseguale, mescolati ad elzeviri e note di costume, di *Ombre* (1954), *Racconti impossibili* (1966), *Un paniere di chioccioline* (1968), *Le labrene* (1974), *A caso* (1975), *Del meno* (1978), fino al postumo *Il gioco della torre* (1987).

metaletteraria, sono, a ben vedere, componenti presenti in Landolfi fin dall'esordio.

Il coinvolgimento dell'io, spesso in una prospettiva autodenigratoria, e la riflessione esistenziale, intrecciata all'elemento narrativo fantastico, sono motivi rintracciabili, a partire dal prototipo *Maria Giuseppa*, per tutto il «primo» (1937-1947) Landolfi. Allo stesso modo la riflessione sul rapporto tra lingua e realtà, sull'insufficienza e sulla falsità del linguaggio e sulla menzogna della letteratura non è solo prerogativa dei diari, ma accompagna Landolfi fin da *Dialogo dei massimi sistemi* (in cui il racconto che dà il titolo alla raccolta mette appunto in scena una disputa sullo statuto della poesia e sul rapporto tra *langue* e *parole*, tra espressione e comunicazione<sup>4</sup>). Italo CALVINO (2001 : 558-559), esaminando *Dialogo dei massimi sistemi*, osserva: «Non è solo per iperbole ironica, credo, che racconto e volume furono ornati da quel titolo illustre: è come se Landolfi volesse annunciarci che, al di là dello humour paradossale del suo testo (e al di là della satira, che pure affiora chiaramente, al di là del crocianesimo accadimento allora dominante) il problema che gli sta a cuore è proprio quello della *lingua* come convenzione collettiva ed eredità storica e della *parola* individuale e mutevole. È questo il primo documento d'una riflessione che attraverserà tutta l'opera di Landolfi, sempre sullo stesso tono funambolico, ma non per questo meno seria e rigorosa, fino a *Parole in agitazione*, nitida favoletta sul 'significante' e il 'significato', contenuta nel suo libro ultimo (*Un paniere di chiocciole*, 1968).»

Landolfi è scrittore che entra in prima persona dentro a tutto ciò che scrive in una misura eccezionale per il panorama del Novecento italiano.<sup>5</sup> Egli è infatti preda di un disagio esistenziale profondo e insanabile che si porta dietro per tutta la vita. Un disagio esistenziale da cui deriva il nucleo centrale della sua scrittura: lo scarso o inesistente senso di realtà, percepita come qualcosa di falso, di non autentico, qualcosa su cui non si può fare affidamento e da cui tuttavia si dipende, ma che prima o poi ci tradirà. Sulla sua ripugnanza verso la realtà Landolfi si è soffermato ossessivamente nei diari e anche altrove. I brani da citare sarebbero innumerevoli. Riportiamo il seguente, tratto da *LA BIÈRE DU PECHEUR*:

«Ad ogni modo, come preoccupante, faticosa, minacciosa è la realtà; come è meglio ciò che non lo è! Somma è veramente la mia ripugnanza della, e alla realtà; non solo, intendo, delle piccole e meschine cose che in prevalenza la costituiscono, ma della realtà in quanto dimensione.»

(LANDOLFI, 1991 : 606-607)

A questo evanescente senso della realtà Landolfi contrappone un attaccamento e un amore disperato per la parola. In una rivisitazione dei suoi anni infantili

---

<sup>4</sup> Probabilmente grazie alla sua formazione di slavista, Landolfi è tra i primi in Italia ad essere a conoscenza di problematiche linguistico-letterarie legate alla riflessione dei formalisti russi.

<sup>5</sup> Di «sostanziale autobiografismo» dell'opera di Landolfi e di continuo scambio tra «autobiografia e racconto-poesia, tra matrice istintuale-coscienziale e figurazione metaforico-allegorica» parla MACRÌ (1990 : 8-14). Di autobiografia, ma di «un'autobiografia condotta lungo una sequenza generativa di miti», parla anche Andrea Zanzotto nella sua recensione alla *BIÈRE DU PECHEUR*, «Panorama» 2, luglio 1989, ora in: ZANZOTTO (1994 : 323).

intitolata *Prefigurazioni: Prato* (in *Ombre*), Landolfi ci parla di questa sua mancanza di senso della realtà e del conseguente attaccamento alle parole:

«[...] perché io allora 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.»

(LANDOLFI, 1991 : 744)

La parola acquista quindi fin dall'infanzia il carattere di surrogato della realtà, ma contemporaneamente diventa anche una specie di antidoto contro quello che Landolfi stesso considera come il trauma che sta all'origine del suo disagio esistenziale e cioè la morte della madre a pochi mesi dalla nascita:

«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. Ciò può spiegare molte cose della mia infanzia (quasi tutto) e ad ogni modo le condizioni generali di essa.»

(LANDOLFI, 1991 : 743)

Surrogato dell'amore da una parte e dall'altra – dato che l'amore attraverso la figura materna è legato alla morte – figura di morte anche essa, la parola acquista per Landolfi carattere ambivalente. Scrivere diventa atto indissolubilmente legato alla vita e insieme angoscia di morte; desiderio e disgusto; piacere e delitto; tentativo di riatingere quell'armonia originaria tra parole e cose, tra linguaggio e realtà, e insieme tensione verso l'annullamento e il nulla primordiale.

Marcello VERDENELLI (1997 : 17) sostiene che «il landolfiano corpo a corpo con le parole, nonché il fatale, irresistibile e nello stesso tempo religioso 'amore e terrore delle parole' Landolfi si porterà sempre dentro come un marchio indelebile, e su questo marchio sperimenterà tutta la sua 'carica di realtà', invero 'scarsa' e deludente, essendo egli uno scrittore vocazionalmente portato, a differenza dell'amato modello dannunziano, a una pratica letteraria tutta orientata verso quello 'stato di insufficienza', di precarietà della scrittura.» La parola e il linguaggio sono sempre inguaribilmente insufficienti e falsi. Solo nell'infanzia, l'età dove non esiste ancora diaframma tra sé e altro, tra soggetto e mondo, è possibile l'identificazione parole-cose. Finita l'infanzia – e proprio al trauma della fine dell'infanzia, rappresentato dal collegio, si riferisce la *Prefigurazione* citata sopra – la parola diviene parola perduta, parola che lo scrittore si affanna a rincorrere senza mai raggiungere.

Si può dire che la poetica di Landolfi stia tutta qui: la ricerca frustrata e frustrante di una parola che colga l'essenza profonda e nascosta della realtà e che invece finisce sempre per mostrare il suo vuoto di significato, la sua menzogna. Al centro del racconto landolfiano sta sempre il «mal di vuoto», una sensazione di vanità, che toglie fondamento al mondo narrato e lo costringe ad una lotta con il linguaggio, con le parole che suonano sempre false e menzognere.

Il cammino verso la luminosa *nudità* della parola poetica era già cominciato con l'assunzione di «sincerità» nei diari: dall'autobiografismo fantastico, o «mitico», come è stato definito, della prima stagione, si giunge alla supposta

«confessione», all'anima «messa a nudo» in *Rien va* e *Des mois*. Ponendo *Cancroregina* quale «punto di crisi del primo Landolfi», Giorgio LUTI (1996 : 16), comincia con l'analizzare, nel suo saggio, *LA BIERE DU PECHEUR* (che l'autore stesso, del resto, considerava il primo dei suoi diari) quale opera di trapasso verso la fase diaristica, dove però «Landolfi non ha ancora rinunciato del tutto alla sopravvivenza dell'impostazione narrativa. In effetti la tendenza alla confessione si stempera qui in un intreccio velatamente narrativo che ogni tanto riaffiora nei rapporti tra il protagonista e i personaggi femminili lungo il filo di una persistente minaccia matrimoniale. Mascherandosi in tal modo da romanzo, *LA BIERE* denuncia pur sempre l'irrevocabile decisione di procedere alla vanificazione dell'intreccio romanzesco, in un intreccio continuamente posto a confronto con l'annotazione intima che disarticola gli eventi in un arco di costanti richiami a una condizione di insufficienza, che è appunto la constatazione con la quale si apre questo splendido diario presentato come pseudoromanzo.»

Il diario *Rien va* rappresenta, al pari dell'intera letteratura landolfiana, una letteratura al quadrato: dunque «diario di un diario impossibile», dove l'autore ogni giorno appunta il fallimento di ogni tentativo di attingere a una qualsiasi verità. Landolfi sente la sua parola inadeguata – non tanto agli oggetti della realtà esterna, che come è noto non gli interessa affatto – quanto a uno stato aurorale di lingua, a una lingua mitica, originaria e inattingibile [...] La vera inadeguatezza della fisicità pur «prestigiosa» della parola del grande stilista è nei riguardi di un discorso endofasico e incommunicabile. Landolfi pare alludere, cioè, a un *altrove* che non viene attinto dalla sua parola, che non può essere attinto – in realtà – da nessuna parola: è l'*altrove* della propria segreta, e in definitiva a se stesso sconosciuta, interiorità.

Alcuni studiosi affermano che il fantastico landolfiano sia un fantastico «di parole», che stia «nella deformazione della struttura narrativa» e di questo anche noi siamo pienamente d'accordo. Molte volte si può avvertire come il fantastico, quel particolare fantastico che è solo landolfiano, nasca dalle parole e non da altro. Si può anche notare come il racconto inizi con una realtà minuta e desolata esibita con puntigliosa insistenza, con richiami mediati, ma riconoscibili, all'autobiografia nascosta dell'autore, ma come poi quel racconto si perda con ritmo inarrestabile in una demenza narrativa, in un fantastico che fantastico non dovrebbe essere perché è soltanto noiosa repellenza trasmessa da una fabulazione sempre più affannosa e stregata.

Manuela BERTONE (1996 : 233) legge nel romanzo *Due zitelle*<sup>6</sup> due diverse storie: quella più esplicativa, la vicenda narrata (la *narrativa*), e l'altra, dello stile, «dello stile, della scrittura, del segno» (l'*archittonica*), ma «[...] le parole dello scrittore sulla sua scrittura non sono necessarie, potrebbero anche non esistere, non riempiono vuoti, semmai ne aprono: questa è l'essenza del dramma rappresentativo di Landolfi, del suo funambolismo che bandisce la preservazione

---

<sup>6</sup> Anticipato sulle pagine di «Il Mondo» (in sei numeri dal settembre al novembre del 1945), e ora disponibile anche presso Adelphi (Milano, 1992), il racconto-romanzo fu stampato da Bompiani a Milano nel 1946, prima di ricomparire, tra i titoli del catalogo di Vallecchi, nel 1958 (in una con *Ottavio di Saint-Vincent*) e nel 1961 (in *Racconti*). A distanza di parecchi anni, nel 1985, fu riproposto dallo Studio Editoriale di Milano.

del *logos* e delle sue interpretazioni *fatalistiche*, che lo tiene perennemente in bilico all'orlo dell'abisso. [...] La parola, quando è scritta, deve essere *esaurita*, sfidata e punzecchiata, o addirittura *mortificata*, perché ne emerga un significato profondo, e non può essere usata per dar voce a inutili borbottii rappresentativi.»

Ottenere dalla parola scritta quanto essa non può dare, tale l'imperativo di Landolfi e in quello sforzo ha trascorso l'esistenza. L'intera letteratura landolfiana discende quindi dal dramma profondo: straordinaria metafora, quella di Roberto Coracagliana, il protagonista del *Mar delle Blatte*,<sup>7</sup> nella raccolta eponima, il quale trae da una sua ferita al braccio vari oggetti, che diverranno i personaggi del suo stesso racconto. Letteratura in luogo di sangue; e come emorragia, perdita incessante di sé, fino al totale prosciugamento. Il testo di Landolfi è informato a un principio di morte: come è morte tutto ciò che vita non è, né mai potrà farsi vita. In uno dei diari, *Rien va*, Landolfi scrive:

«[...] a forza di ripiegare e sostituire e simboleggiare, eccomi qui chiuso ormai senza speranza in questi meschini giochi di penna, e ben sapendo che non ho sostituito niente, che non posso sostituire niente, perché non si sostituisce la vita colla morte, ciò che è con ciò che non è [...] La letteratura non è vita.»

(LANDOLFI, 1992 : 271-2)

Uno dei testi di Landolfi che presenta questa che può essere considerata una vera e propria angoscia della scrittura è il racconto «*Night must fall*».<sup>8</sup> In una trama tenue e immotivata fanno la loro comparsa personaggi – un giocatore, un paio di donne – altrettanto immotivati, puri pretesti per il flusso ininterrotto dei pensieri strampalati di un io monologante, che divaga continuamente. In una di queste divagazioni l'io narrante ci comunica le riflessioni che gli ispira il suono dell'assiuolo (di pascoliana memoria), simbolo dello stato di natura, il cui «chiù» egli sente provenire dagli alberi del vicino giardino. L'assiuolo, riflette il nostro, ripete il suo suono in maniera sempre uguale e tuttavia sempre nuova. La sua

---

<sup>7</sup> Il *Mar delle blatte*, scritto tra il 1936 e il 1937, fu pubblicato in «Letteratura», n. 1, gennaio 1938 (con l'omissione di un brano, come avverte una nota d'accompagnamento senza spiegarne le ragioni – che sono però da riferire alla supposta scabrosità dei contenuti), e fu poi destinato ad occupare il primo posto della fila in *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Roma, Edizioni della Cometa, 1939. Il racconto offre una presentazione allarmata dei motivi e delle occasioni che torneranno più volte, con frequenza addirittura preoccupante, nei racconti e nei romanzi dello scrittore. Osserva a tale riguardo Maria Vittoria Vittori: «Nonostante i forti dubbi e i continui inseguimenti di significati, Landolfi è ben consapevole, in ogni momento, delle risorse offerte dalla letteratura, smagliante, nevrotica prestazione delle capacità umane in territorio infido e marginale ai confini tra il dicibile, vale a dire il fragore, a volte assordante, spesso fastidiosamente incomprensibile, della vita e l'indicibile, ciò che non può essere assolutamente espresso; e il fatto che si interroghi mille volte sullo scopo e sulle finalità di ciò che va scrivendo, non fa che confermare non soltanto la sua invincibile nevrosi, ma anche, paradossalmente, la sua persistente fede.» (VITTORI, 1987 : 56)

<sup>8</sup> Ad *affiches* londinesi rinvia una nota al racconto («Che noi sappiamo, è questo il titolo di una commedia (o dramma) di cui, in un certo periodo, si videro grandi réclames per tutti i treni della metropolitana di Londra», p. 102). L'autore, ancora *nascosto* sotto la sigla «N.d.E.», lascia intendere di aver interpretato «a rovescio» il significato letterale dell'espressione e conclude: «Questi insomma sarebbero «Versi composti in tempo d'insonnia», come quelli di puškiniana memoria» (e *Insonnia* è il titolo originariamente pensato per il racconto: così nel manoscritto, che reca in calce la data «maggio, 1936»).

parola è sempre la stessa e tuttavia sempre nuova e originale. Egli sembra, fra un chiù e l'altro, compiere tutto il ciclo vitale, dalla nascita alla morte e rinascere poi per emettere un altro suono altrettanto originale e compiuto. Allo scrittore pare che anche il linguaggio umano debba porsi il compito di aspirare a ricreare questa parola assoluta e primordiale:

«Ripetere un'intonazione o una nota volendolo fare e avendo la coscienza di farlo mi è sempre apparsa l'impresa più tormentosa e stimolante.»

(LANDOLFI, 1991 : 104)

Ma nell'universo della parola umana non esiste parola primigenia. Anche la parola più felice, se ripetuta, si guasta irrimediabilmente, invecchia, si muta, non è mai identica a se stessa:

«[...] a un solo patto un essere umano può ripetere una qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra.»

(Ibid., 104)

In un brano di *Des mois* Landolfi racconta come già al liceo avesse trovato intollerabile udire per la seconda volta una battuta comica del varietà che gli era sembrata fresca e immediata la prima volta:

«già allora la questione dell'irrepetibilità, dell'illegittimità del ripetuto, mi angosciava; già allora avevo concluso che ogni ripetizione è un osceno tranello, uno dei tanti mezzi di cui si vale la sorte per farci schiavi o almeno rassegnati.»

(LANDOLFI, 1992 : 791)

Il racconto «*Night must fall*» suona come un manifesto di poetica sul potere infinito affidato alla parola, sulla consapevolezza lucida della necessità di ripartire da zero (tornare alla «prima volta», alle origini del linguaggio, all'infanzia ripetitiva e gioiosa), sulle capacità suggestive e conoscitive del linguaggio:

«Tant'è: il *chiù* dell'assiuolo, ho detto, è gioioso e sereno, presuppone, se così posso esprimermi, occhi azzurri. Infatti, non è mica per tutte le ragioni sue esposte che m'interessa quest'assiuolo, questo che ora mi perseguita. È piuttosto perché gli assiuoli in altri tempi li ho sentiti cantare a lungo altrove.»

(LANDOLFI, 1975 : 144-145)

Come ha notato Silvana CIRILLO (1996 : 193), «[...] il linguaggio, la poesia, possono portare, dunque, «altrove», affondare nelle voragini dell'immaginario e risvegliare energie addormentate, «inghiottire le notti» (simbolicamente intese, sedi del mistero e dell'altro) e restituirle ancora vergini.» Tommaso Landolfi in *Rien va* dice:

«L'opera non parla (si può supporre non parli) attraverso ciò che positivamente dice e neppure attraverso il modo (letterario) con cui dice, ma attraverso una qualche misteriosa qualità fisica della pagina [...]. Più chiaramente: basta far passare in un'opera una certa somma di energia (e di abbandono), perché essa riesca inevitabilmente a una qualche consistenza e validità, senza pregiudizio e come a dispetto dei suoi contenuti specifici.»

(LANDOLFI, 1963 : 107-108)

Per Landolfi, la riflessione razionale e intellettuale toglie spontaneità al dicibile e quindi l'immediatezza è possibile solo ai fanciulli, oppure ai «poeti-fanciulli» dell'età dell'oro, non ai loro epigoni moderni. E infatti solo nell'infanzia, «da piccino», ci confessa l'io monologante, si era sentito in una specie di stato di grazia, in uno stadio «assiuolesco». Ma allora non aveva voluto abbandonarsi per paura di compiere un'opera sacrilega verso l'universo: «succhiare l'universo come un uovo mi pareva un'azione da screanzati». Quando in età più matura decise di riattingere quello stato di grazia si accorse che non c'era più nulla da fare:

«[...] ebbene quel che avrei dovuto fare il canto dell'assiuolo ce lo insegnava: continuare ad inghiottire le notti o almeno prendermi l'impegno di parlare per loro.»

(LANDOLFI, 1991 : 107)

Il buio, l'ombra, le tenebre, la notte, il luogo dell'alterità e del mistero, acquista per Landolfi quel carattere di fondamento e di autenticità tradizionalmente attribuito al giorno. In *Ombra di forza*, un elzeviro di *Un paniere di chioccioline*, si legge:

«Noi siamo avvezzi a desumere l'ombra negativamente dalla luce; ebbene, non potrebbe essere esattamente il contrario, [...] Il fondamento, il continuo sarebbe l'ombra, a cui a fatica si strapperebbe talvolta qualche sprazzo di luce... In principio era l'ombra.»

(LANDOLFI, 1992 : 828)

Tutta la scrittura si può definire in questo senso «notturna»: un tentativo, sempre frustrato, di andare oltre la realtà falsa e evanescente e cogliere attraverso la parola un contatto con il primigenio e l'originario. Giancarlo PANDINI (1975 : 3) propone la seguente definizione di Tommaso Landolfi: «Personaggio notturno, nittalope uccello che vive solitario nella sua casa-prigione di Pico, nella Ciociaria, giocatore accanito, funambolico e fumista scrittore, romantico «dandy» molto vicino agli scrittori neri dell'Ottocento, rigido e riservato come un principe decaduto, conscio di una sua orgogliosa nobiltà, ma solo, tremendamente solo nella sua sdegnosa sofferenza: tante definizioni per questo «personaggio», tali da creare intorno più leggenda, appunto, che verità.»

Si spiegano in questo modo i motivi dell'assenza o della forte evanescenza della realtà dalla scrittura e, all'opposto, quelli dell'alterazione di questa dimensione e quindi per la presenza consistente dell'immaginario e del fantastico nella sua opera. E si spiega così la scelta di Landolfi, ed è una scelta a cui rimarrà fedele tutta la vita, per un tipo di scrittura fondamentalmente antimimetica e antirealistica che attinge a piene mani alla vasta fonte del fantastico e dei generi affini. Il vecchio amico di Tommaso Landolfi nella Firenze ermetica degli anni Trenta, Oreste MACRÌ (1990 : 133) afferma: «mente metapoetica, antinaturalista per coscienza e di fatto, in conflitto col Mistero e il Trascendente, Landolfi è narratore nella forma del racconto fantastico». Per molti scrittori del Novecento il fantastico rappresenta il modo per dimostrare la potenza della letteratura nel creare mondi diversi da quelli conosciuti, ma che sono originati dalla realtà. Ma Landolfi



è uno scrittore che come afferma lui stesso nel *Villaggio di X e i suoi abitanti* con la realtà non ha mai avuto troppa domestichezza:

«Colla realtà, lo sai bene, non ho mai avuto troppa domestichezza. Ecco forse la mia passione: non... ma come si fa a dirlo così apertamente? non vivere.»

(LANDOLFI, 1992 : 60).

Giorgio BÁRBERI SQUAROTTI (1984 : 48-9) rileva che il fantastico è «il linguaggio dell'allegoria esistenziale o della letteratura come potere di fondazione di mondi ulteriori al di là di quello storico-fenomenico». Sulla modernità e sulla rivelanza del fantastico riflette in più occasioni Italo CALVINO (1995 : 261) e distingue tra uso «emozionale» e visionario del fantastico ottocentesco e uso «intellettuale» e astratto nel Novecento. «Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come mediazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo.» In altri termini, per essere preso in considerazione dal mondo contemporaneo, il fantastico non può che tendere a una costruzione lucida della mente che mira a visioni disincantate e ironiche, quindi non aspira a un uso emozionale dei suoi elementi, ma a una meditazione sugli incubi e sulle tensioni dell'uomo moderno.

Landolfi utilizza un modo di scrittura che, come il fantastico, mette in crisi e sovverte i rapporti tra realtà e irrealtà. È uno scrittore che si interroga continuamente sui rapporti tra realtà e linguaggio, ed è alla ricerca, sempre frustrata, di una lingua assoluta e primigenia che esprima l'Essere. La sua modalità di scrittura si confronta continuamente con l'indicibile e anela a recuperare l'unità originaria dell'indifferenziato dove soggetto e oggetto, essere e atto coincidono. Questa modalità di scrittura dedica speciale attenzione ai potenziali creativi e proiettivi del linguaggio e si interroga sulla propria pratica di sistema linguistico. Tommaso Landolfi è ossessionato dai procedimenti stessi della scrittura. La sua unica certezza è quella di non aver certezze e quello che vuole comunicare al lettore è il dubbio, l'ambiguità e l'indecisione. È profondamente legato al fantastico tanto che, una volta esaurita la fase dei diari, vi si rivolgerà di nuovo con insistenza, anche se ad intermittenza, negli ultimi anni della sua vita. Nel fantastico Landolfi trova il terreno più fruttuoso per rappresentare la sua mancanza di senso di realtà, il suo disagio esistenziale, il suo «stato di insufficienza», i suoi traumi e le sue fobie. Il suo racconto gioca con il linguaggio, creando, manipolando e associando immagini, punta sulle facoltà creative del linguaggio in quanto solo le parole possono creare una nuova e diversa realtà. La parola di Landolfi può essere vista come un «surrogato» della realtà: produce le stesse emozioni che si proverebbero davanti all'oggetto riprodotto. Il fantastico viene recuperato da Landolfi come mezzo per mettere in crisi il concetto della realtà e per decostruire il ruolo e la funzione della letteratura nell'epoca moderna.

## **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

- BÁRBERI SQUAROTTI Giorgio (1984), Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940: Buzzati, Morovich, Terracini, Delfini, in : *La cultura negli anni 1930-1945 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, Atti del convegno – Salerno 21-24 aprile 1980, tomo I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 48-9.
- BERTONE Manuela (1996), «Clown admirable en vérité!»: Tommaso Landolfi e Le due zittelle, in : *Le Lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, pp. 233-238.
- CALVINO Italo (2001), L'esattezza e il caso, in : LANDOLFI, Tommaso, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, pp. 551-563.
- CALVINO Italo (1995), *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori.
- CARLINO Marcello (1998), *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos.
- CIRILLO Silvana (1996), Le macchine celibi di Tommaso Landolfi, in : *Le Lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, pp. 191-204.
- LANDOLFI Tommaso (1975), *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Rizzoli.
- LANDOLFI Tommaso (1991), *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di C. Bo. Milano, Rizzoli.
- LANDOLFI Tommaso (1992), *Opere II (1960-1971)*, a cura e con una introduzione di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli.
- LUTI Giorgio (1996), Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi, in : *Le Lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, pp. 8-14.
- MACRI Oreste (1990), *Tommaso Landolfi narratore, poeta, critico e artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere.
- MANGANELLI Giorgio (2009), Elogio di Landolfi, scrittore inutile. «Il fascino della sua prosa sgarbata», archivio La Repubblica dal 1984, in : *La Repubblica* 09 luglio 2009, p. 41.  
<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/09/elogio-di-landolfi-scrittore-inutile-il-fascino.html>> [online]
- PANDINI Giancarlo (1975), *Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia.
- VERDENELLI Marcello (1997), *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- VITTORI Maria Vittoria (1987), Il mar delle blatte, in : LANDOLFI, *Libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, Frosinone, Hetea Editrice.
- ZANZOTTO Andrea (1994), *Auree e disincanti del Novecento letterario*, Milano, Mondadori.