



HAL
open science

Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi

Etienne Boillet

► **To cite this version:**

Etienne Boillet. Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi. "Diario perpetuo", Bollettino del Centro Studi Landolfiani, 2006, Anno XI - 11, pp.21-48. hal-01444296

HAL Id: hal-01444296

<https://hal.science/hal-01444296>

Submitted on 31 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

[versione pre-print: può contenere refusi assenti nella versione cartacea pubblicata in « Diario perpetuo », Anno XI, n° 11, 2006, p. 21-48]

Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi

Etienne Boillet

Introduzione : La tematica del caso nelle opere di Landolfi

Quando si pensa al Caso a proposito di Landolfi, si pensa subito al gioco d'azzardo, tanto nella sua vita quanto nella sua opera. Sono per esempio significativi i titoli di certi racconti brevi : *Lettera di un romantico sul gioco (La spada)*, *Il faraone (Ombre)*, *Un giorno a San Remo*, *Il calcolo delle probabilità*, *L'eterna bisca (Se non la realtà)* *Mano rubata (Tre racconti)*, *A tavolino*, *Quasi una storia di gioco (Un paniere di chioccioline)*¹. Così il titolo di *Rien va*², diario pubblicato nel 1963, rinvia esplicitamente all'universo del gioco. Sono anche numerosi i testi in cui si ritrova il gioco d'azzardo come tematica centrale, senza però che questo venga indicato chiaramente dal titolo.

Nella postfazione, intitolata appunto *L'esattezza e il caso*, alla sua antologia delle più belle pagine di Tommaso Landolfi, Italo Calvino vede nel caso un punto cardinale della poetica landolfiana. Calvino nota che non solo il gioco d'azzardo è molto presente nella vita di Landolfi e come tematica nella sua opera, ma che inoltre la nozione di caso torna nella sua scrittura come un "motto": "a caso". Calvino propone pure, come pista critica per capire ciò che "dice" veramente Landolfi, di partire dai suoi diari (cioè da *Rien va*, pubblicato come detto nel 1963, da *Des mois*, pubblicato nel 1967, ma anche da quello più problematico, a nostro avviso, cioè *LA BIÈRE DU PECHEUR*, pubblicato nel 1953³) allo scopo di definire la sua poetica, magari la sua "filosofia"⁴. Intendiamo proprio seguire i suggerimenti di Calvino, per interrogare la nozione di Caso nell'opera di Landolfi partendo dai diari, e cercando di arrivare alla formulazione della poetica o "filosofia" landolfiana tramite il ricorso ad altre nozioni affini al gioco quali il determinismo, la libertà e la fatalità.

Il gioco, la sessualità e la fatalità : Landolfi tra Freud e Bataille

Partiremo dalla *BIÈRE DU PECHEUR* e da quell'affermazione, più volte segnalata senza forse che ci si provi ad analizzarla davvero : « il gioco è un'attività sessuale, lasciamo qui stare se compensatoria o no ; paiono essersene accorti ormai persino i barbuti e

¹ Tutti i testi si trovano nel primo e nel secondo volume delle opere di Landolfi, pubblicate presso Rizzoli : Tommaso Landolfi, *Opere*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, vol. I et 1992, vol. II. Citeremo da questa edizione (indicando *Opere I* ou *Opere II*), salvo per i libri che avrebbero dovuto essere contenuti nel terzo volume, mai uscito. I titoli tra parentesi sono quelli dei libri, nella loro pubblicazione iniziale.

² T. L., *Rien va*, *Opere II*, pp. 245-364.

³ Problematico è il genere di questo libro, visto che alcuni passi di finzione si aggiungono al discorso autobiografico.

⁴ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Milano, Rizzoli, 1982 : « Il discorso su che cosa Landolfi veramente dice è ancora tutto da fare. Perché egli segue sempre il filo d'un suo discorso, quanto più dichiara di 'non aver niente da dire'. Non tarderà a venire il momento in cui la sua filosofia verrà estratta dal bozzolo d'interrogazioni senza risposta, contraddizioni, declamazioni, provocazioni che l'avvolge [...] È soprattutto dai diari (*Rien va* et *Des mois*, che non ho creduto di poter antologizzare, perché anch'essi sono da prendere come un tutto) che questa esplorazione dovrà cominciare », pp. 420-421.

occhialuti⁵ ». Non dovremmo capire che il gioco è un'attività sessuale nel senso che permette di spendere il denaro, certo, ma anche e soprattutto l'energia che in ambito psicanalitico si chiama "libido"?

Possiamo allora legare questa definizione ad un passo di *Rien va*, datato del 23 giugno 1958, in cui Landolfi ci induce a considerare che la spesa di quest'energia detta "sessuale" nella *BIERE* sia tesa verso una forma di nulla, nella quale egli vede uno stato anteriore alla vita:

Ho spesso insistito su ciò che la *soluzione naturale* (non dico *necessaria*, benché lo sia per altro verso) del gioco è *la perdita*, così come la soluzione naturale dell'alta febbre napoleonica è Waterloo. Né arriverò a dire che la *volontà di potenza* sia di per sé *volontà di annullamento*; ma certo essa è malanno sentito abbastanza chiaramente come tale, come malanno, dagli interessati, sicché deve, per *legge naturale di equilibrio* e in certo modo per il volere stesso di chi ne è affetto, tendere al *ripristinamento di uno stato primo*; che è stato di quiete, di riposo, di *pace originaria* (questa difatto, al di là delle apparenze, sembra essere la suprema aspirazione dell'uomo. Donde la sua *volontà di morte*, senza la quale morte non vi sarebbe. Quasi la vita fosse in profondo percepita come fastidio, come qualcosa che « sgomenta dagli eterni riposi »); quella pace che, ogni giocatore lo sa, nel gioco non è conseguibile se non con *la perdita*⁶

Landolfi arriva indubbiamente a tali riflessioni grazie ad una certa cultura psicanalitica⁷, sebbene lo scrittore ostenti un certo disprezzo nei confronti degli specialisti della salute mentale, quei "barbuti e occhialuti" che secondo lui capiscono solo *a posteriori* quello che colgono subito gli artisti. In ciò – vogliamo dire nell'attenzione rivolta alla tendenza autodistruttiva dell'essere umano, nonché nella distanza presa con la teoria psicanalitica che tenta di spiegare questa tendenza –, Landolfi ci sembra ora molto vicino a Georges Bataille, nella cui riflessione sono capitali, da un capo all'altro dell'opera sia narrativa che teorica, le nozioni di "dépense" e di "perdita"⁸.

L'analogia tra Bataille e Landolfi meriterebbe quindi di essere studiata precisamente, e sarebbe anche necessario determinare come si sia stabilito il legame tra, da una parte, l'antitesi landolfiana che oppone alla "volontà di potenza" una "volontà di morte" o di "annullamento", e dall'altra parte, il dualismo pulsionale quale viene riformulato da Freud negli anni '20, con la pubblicazione di *Al di là del principio di piacere*⁹. Infatti la "volontà di morte" di cui parla Landolfi non ci pare assai diversa dalla "pulsione di morte" freudiana, la quale si contrappone alla "pulsione di vita" ed è tesa verso uno stato inorganico ed originario dell'essere, al quale si avvicina anche molto lo "stato primo" di "pace originaria" evocato da Landolfi. Però, preferiamo rimandare ad un'analisi ulteriore l'influenza vera di Freud su

⁵ T.L., *LA BIÈRE DU PECHEUR*, *Opere I*, p. 612. Citiamo pure la frase successiva: « Esso deve giungere a essere, per taluni, una necessità fisiologica: ciascuno ha la sessualità che può e che Dio gli ha data ».

⁶ *Rien va* in *Opere II*, p. 272. In questa citazione, come in quelle successive, il corsivo è nostro. Qui, i termini su cui attiriamo l'attenzione sono quelli che consentono, con le debite precauzioni, di avvicinare Landolfi a Freud e a Bataille, come facciamo nei paragrafi che seguono immediatamente.

⁷ Ma questa cultura è ancora difficile da valutare precisamente, soprattutto se si tenta di distinguere i posti rispettivi presi dalla psichiatria, dalla psicoanalisi e da altre forme di psicologia o metapsicologia nella cultura di Landolfi.

⁸ Ce lo mostra Tommaso Ottonieri, il quale sottolinea questo legame tra la perdita al gioco per Landolfi e il fenomeno ma anche la nozione di « dépense » per la quale ci pare possibile rimandare ad una definizione "bataillana". Cfr. *(Impossibile) inventare un gioco nuovo* in *La liquida vertigine*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, Olschki, 2002, pp. 35-48. Ricordiamo qui che la prima edizione di *L'erotisme* è del 1957 (prima traduzione in italiano: *L'erotismo*, Milano, Sugar, 1962, traduzione di Adriana dell'Orto).

⁹ *Jenseits des Lustprinzips* fu pubblicato nel 1920. Le prime traduzioni sono state quelle in inglese nel 1922 e in francese nel 1927. La prima versione italiana fu: *Al di là del principio di piacere* in *Nuovi saggi di psicoanalisi*, Roma, O.E.T. Edizioni del secolo, 1946.

Landolfi. Quindi non svilupperemo in questa sede le nostre poche osservazioni che riguardano tale argomento, anche se nel nostro articolo parleremo delle “pulsioni distruttive” espresse nelle opere di Landolfi, in un senso più lato però di quello assunto in *Al li là del principio del piacere* dalle espressioni freudiane “pulsione di aggressione”, “pulsione di distruzione” o “pulsione di morte”.

Ma se siamo subito portato a parlare di Bataille o Freud a proposito di Landolfi, e se saremo poi portato ad usare il termine “pulsione”, al quale affiancheremo spesso il qualificativo “distruttivo”, è perché pensiamo che occorra prendere sul serio il carattere “sessuale” della nozione di “energia”, nonché il legame stretto che unisce sessualità e fatalità, in testi come “*Night must fall*” (*Dialogo dei massimi sistemi*) :

L'essenziale, ho sempre in fondo pensato, è *svuotarsi, scaricarsi* di queste *energie*, di ogni *energia*, che ci viene chissà da dove ; come venga che sia che significhi non è affar nostro. Se solo sapessimo con precisione come si fa a liberarsene, a esserne sempre sgombri !¹⁰ ;

o come quella *Lettera di un romantico sul gioco (La spada)*, la quale, per le parole che vi sono adoperate, ci sembra sviluppare l'idea, formulata più tardi in modo lapidario, nella *BIERE*, del gioco come “attività sessuale”:

E se, come credo, nella vicenda universale è in ogni cosa riconoscibile, volta a volta, un *turgore* o *turgescenza*, seguito da una *deturgescenza* o contrettazione ; se a questa *fatale* vece è soggetto ogni cosa vivente (e dunque ogni cosa) ; se converrà patire il *turgore* per raggiungere *l'alta calma*, e se a questa quello è imprescindibile condizione ; non confesseremo noi piuttosto l'origine divina di questo *turgore* ? Figuri pure esso il groviglio del male, di contro al quieto discorrere del bene, chi oserà negarne la *necessità*, chi potrà, o come, far valere la preminenza del secondo¹¹ ?

Certo, il discorso argomentativo di questi testi, anziché rivendicato da Landolfi, è attribuito ad autori finzionali. Ma col carattere nettamente sessuale dei termini adoperati, ci sembra che i due passi ci consentano di problematizzare la famosa citazione tratta dalla *BIERE*. Infatti, perché il gioco d'azzardo appare propizio ad una “*dépense*” di “energia” che altrimenti sembra più ardua, come essa pare esserlo sia in “*Night must fall*” che nella *BIERE* ? Per rispondere a questo tipo di interrogazioni poste dal gioco d'azzardo e legate alla nozione di caso, forse conviene interessarsi prima alle questioni tradizionali del posto della libertà e del determinismo, sempre partendo dalla *BIERE*.

Il racconto al passato come mezzo di fuggire un presente angoscioso

L'angoscia che viene confessata da Landolfi nella *BIERE*, o almeno l'eccitazione sterile e senza oggetto che egli vi riconosce in sé, sembra poter sparire nei momenti in cui le condizioni materiali (come la sua vita di fuggiasco, durante la guerra, o come la sua incarcerazione¹², durante il fascismo, in modalità certo diverse) lo privano della libertà. Così scrive, sulla sua vita di fuggiasco:

¹⁰ T. L., *Night must fall*, *Opere I*, p. 102.

¹¹ T. L., *Lettera di un romantico sul gioco*, *Opere I*, p. 295. Per quanto riguarda un'espressione quale « origine divina », essa non deve essere attribuita ad un'esaltazione romantica artificiale (che Landolfi non condividesse coll'autore finzionale della *Lettera*...). In *Rien va*, per esempio, Landolfi parla senza ironia di una « generosità divina ». Che ci sia qualcosa di « divino » nel gioco inteso come perdita avvicina ancora Landolfi a Bataille.

¹² Tommaso Landolfi fu incarcerato un mese (dal 23 giugno al 26 luglio 1943), a causa di discorsi chiaramente antifascisti tenuti da lui al celebre caffè fiorentino delle *Giubbe Rosse*.

Ma soprattutto mi conveniva, quella vita, perché non comportava alcuna decisione o alcun impegno ; almeno, era facile e persino giustificato credersi sotto il peso incrollabile *d'una vasta fatalità*, alla quale fosse, per così dire, affidato il compito di pensare per noi;

poi, più giù, a proposito del mese trascorso in prigione, quando ringrazia Dio per la “libertà” che gli ha dato:

[...] io semplicemente lo ringraziavo per ciò che ero in ceppi, per avermi tolto, come sopra, ogni pensiero e ogni *possibilità* d'azione e decisione, *donde una gran calma era sgorgata*. O tu che mi leggevi, non hai ancora inteso ? Questa insomma, *questa ontosa libertà negativa è la mia sola libertà*. Il che fa per avventura che due soli buoni ricordi io noveri : quel carcere e quel periodo guerresco¹³.

Tommaso Ottonieri, il quale individua un legame tra questa strana libertà e ciò che Landolfi chiama altrove l'“impossibile”, cita questo stesso passo introducendolo con la frase che segue: « Così accade che una *libertà*, in sé « impossibile » da realizzare nella sua pretesa di assolutezza (come sarà negli *Sguardi dei Tre racconti*, 1964), per Landolfi (e particolarmente, per il diarista Landolfi) potrà darsi – al pari di una vocazione – solo *negativa* »¹⁴. L'“impossibile” (nozione già presente nella *BIERE*, ricorrente in *Rien va*, e centrale nella raccolta *Racconti impossibili*, pubblicata nel 1966), è appunto secondo noi l'impossibilità di spendere l'“energia”, nella vita quanto nella scrittura, a causa di un dualismo che imprigiona il soggetto: dualismo, o dialettica senza superamento, in cui si oppongono il “possibile” e il “reale”¹⁵. Questo dualismo si articola in un tempo specifico, quello dell'azione possibile (gioco, scrittura, o altro), che è un tempo duplice, costituito da un tempo virtuale, cioè il “possibile”, come presente proiettato verso l'avvenire, e da un altro tempo, cioè il “reale”, come presente divenuto effettivo. Tale dualismo conduce alla paralisi del soggetto, che rinuncia ad intraprendere qualsiasi cosa, dato che nessun'azione potrà essere all'altezza della sua possibilità virtuale: in questo senso, ogni azione è “impossibile”¹⁶. Gli episodi di cui parla Landolfi nella *BIERE* sono appunto percepiti come felici per il fatto che aboliscono la dicotomia tra il “possibile” e il “reale”, sostituita da quello che l'autore chiama una “libertà negativa”.

Ma come osserva Tommaso Ottonieri, questo tempo duplice, dell'azione, ma anche dell'impossibile, dell'angoscia e dell'eccitazione sterile, corrisponde ad una forma specifica di scrittura (“e particolarmente per il Landolfi diarista”): quella del diario, in cui il momento della scrittura e l'atto stesso dello scrivere non svaniscono di fronte al racconto di una storia

¹³ T. L., *LA BIÈRE DU PECHEUR*, Opere I, p. 638.

¹⁴ Tommaso Ottonieri, (*Impossibile*) *inventare...*, pp. 35-48.

¹⁵ Termini che si ritrovano ad esempio, in questa configurazione antitetica molto chiara, nel racconto *Ottavio di Saint-Vincent* (pubblicato nel 1968). Cfr. T. L., *Ottavio di Saint-Vincent*, Opere I, p. 871 : « Alla sua prossima felicità colla duchessa non pensava poi tanto, ché egli era forse di coloro i quali, come oggi si dice, scontano in anticipo gli eventi e fino i sentimenti : a lui bastava che una cosa fosse possibile per intenderla già avvenuta e per giudicare in certo modo inutile che avvenisse. Figuriamoci per le cose ormai bene o male in atto ; che, perduto il poetico alone del forse, ti aggrediscono e scuorano con tutta la brutalità e d'altra parte l'uggiosa inconsistenza del reale ». Ma va anche citato un passo simile (p. 886), segnalato da Andrea Cortellessa (*L'impostura di Ottavio. Prove per l'esecuzione di un vero “pezzo di concerto” in La liquida vertigine...*, p. 103: “Il nostro tutto è un mondo di possibilità inattuabili. E il guaio è che, inattuata, 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”.

¹⁶ Proprio a questa dialettica impossibile, perché priva di superamento, ci sembra che rimandi Calvino: cfr. I. C., *L'esattezza...*, p. 418 : « Governate dalla necessità o dal caso che esse siano, le azioni dell'uomo deludono ogni volta la pretesa di piegare gli accadimenti alla sua volontà. Per questo il rapporto di Landolfi con la letteratura come con l'esistenza è sempre duplice : è il gesto di chi impegna tutto se stesso in ciò che fa e nello stesso tempo il gesto di chi butta via ».

presentata come una catena di fatti staccati da colui che scrive. Questo tipo di scrittura, in cui è sempre più sensibile il tempo del presente *in fieri*, che diventa “reale” alle spese del “possibile”, si trova infatti nei diari veri e propri, cioè *LA BIERE*, *Rien va*, *Des mois*, ma anche nei diari finzionali, cioè quelli di *Settimana di sole* (*Dialogo dei massimi sistemi*, pubblicato nel 1937), *Cancroregina* (1950) e *La muta* (*Tre racconti*, 1964).

Il senso di insoddisfazione espresso in questi diari va spiegato col fatto che la scrittura “reale” rimane sempre al di qua della scrittura “possibile”: la parola, la frase, il testo, son sempre inferiori alla perfezione che avrebbero potuto raggiungere, il che crea un processo in cui la scrittura diventa un’autolettura critica e minaccia di concludersi in modo definitivo:

[8 giugno 1958] Tutto ciò è tanto male scritto (con mia grande gioia, da una parte) che non potrà mai servirmi. Come se lo scriver bene (bene e non elegantemente) fosse un’occupazione oziosa. Ma di ciò altra volta: per oggi, ahimé, basta. Ecco intanto, in quest’ultima frase, uno dei miei tipici giri gratuitamente istrionici (ma « gratuitamente » è gratuitamente detto: un istrione è tale anche davanti a se stesso soltanto) [...]

[1° luglio 1958:] (Che significa poi questo continuo e supremamente sciocco giustificarsi e mostrare che si capisce da sé quello che non va bene? Ma questa parentesi è anch’essa una giustificazione e una mostra di comprendonio; e così quest’ultima frase, e così via all’infinito: ci sarebbe da impazzire)¹⁷.

La prosa non è più, come vorrebbe l’etimologia della parola (*pro versus oratio*), discorso rivolto all’altro, ma discorso che si rivolge contro di sé. Allora, la libertà totale del genere è fonte di un’insoddisfazione che esula da un ambito squisitamente letterario. Infatti, la scrittura non svolge più la sua funzione “igienica”, giacché non permette più la *dépense* fisiologica delle “energie”. Ci sarebbe da impazzire, scrive Landolfi: la via del diario si rivela cieca, e l’autore vi incontra una follia ereditata da Gogol e Dostoevskij, quando sceglie non il diario autobiografico, ma il diario finzionale. L’autore finzionale di *Settimana di sole* è pazzo, come lo diventa pure quello di *Cancroregina*. Allo stesso modo, la situazione vissuta dal narratore de *La muta*, incapace di proiettarsi in un avvenire nel quale sa di dover essere ucciso per il suo omicidio, senza però sapere esattamente quando, è proprio insopportabile. Nei due ultimi esempi, il racconto al passato è un mezzo di fuggire il presente angoscioso in cui tutto è impossibile.

La fatalità delle pulsioni e della ferita

La libertà è quindi impossibile, mentre il presente è sofferenza, se non inferno¹⁸. Il racconto di una storia passata, che permette di sostituire il compiuto alla dialettica impossibile del “possibile” e del “reale”, appare allora come una scappatoia¹⁹. Ma il narratore auto-diegetico²⁰ de *La muta*, fuggendo il tempo del presente impossibile, incontra nel tempo del ricordo passato la vasta fatalità che anima ogni cosa vivente e quindi ogni cosa (per riprendere le parole usate nella *Lettera di un romantico sul gioco*), ma sotto la forma della fatalità della

¹⁷ T.L., *Rien va*, *Opere II*, p. 250 et p. 286.

¹⁸ La parola « inferno » ci è suggerita da una passo della *BIERE*, più volte citato dai critici; T.L., *LA BIERE DU PECHEUR*, *Opere I*, p. 636: « 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. E dico che quest’unico, verace suo volto e del male ci vegliò quando le nostre speranze furono peccaminosamente stanche ».

¹⁹ Cfr. T. L., *Rien va*, *Opere II*, p. 265: « È peraltro da notare che il passato ci presenta oggetti ed eventi non solo placati, ma in certo modo semplificati e quasi schematizzati ».

²⁰ Secondo la tassonomia proposta da Gérard Genette (*Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253).

pulsione, e poi della fatalità della ferita. Infatti, dopo la descrizione del corpo desiderabile della ragazza muta, il narratore e protagonista del racconto scrive:

Ma perché seguire questo farnetico, questo delirio della memoria ? In breve, ben presto seppi che dovevo averla, che non potevo fare a meno di lei e di averla ; sarei morto se no, morto soffocato. Era amore ? Non so, non importa : era una fiamma, un vulcano, una fontana di sangue dentro di me²¹.

Con quest'ultima frase, succedente a parecchie proposizioni interrogative che sfociano su delle risposte negative, viene espresso il fatto che la fatalità della pulsione s'impone al narratore nel suo racconto come si era prima imposta a lui come personaggio coinvolto nella diegesi. Poi, quando sta per uccidere la ragazza, il personaggio sente che l'atto risponde ad una necessità. « Necessità »²² è il termine adoperato per indicare che nulla è la possessione sessuale, in confronto al desiderio di un assoluto promesso dalla contemplazione del corpo femminile descritto prima:

Se fin dal principio m'era stato chiaro che ella doveva essere mia, ora ben vedevo che non poteva essere mia. La forma che mi stava innanzi palpitante della sua anima era un oceano senza fondo, un deserto incolmabile, improbabile, abbagliante, su cui non v'era speranza di posa, di cui non v'era speranza di possesso²³.

Così l'omicidio della giovane muta, assassinata con una lama di rasoio, e ricoperta da un lenzuolo bianco che si imbeve del suo sangue, appare poi come un atto necessario che risponde ad un bisogno fisiologico, presentato con delle parole simili a quelle della *Lettera di un romantico sul gioco*, le quali rinviano all'irrompere di qualcosa d'ignoto che supera l'individuo²⁴. La ferita, a questo punto, non è un'immagine qualunque, bensì un'immagine totale, nella quale si concentra l'intero universo di Landolfi: "Quel corpo doveva esser divenuto una sola, acuta piaga"²⁵. Ma questa ferita è così fatale come la concatenazione delle pulsioni che l'ha originata.

Conviene adesso osservare (nella prospettiva scelta da noi, che consiste nello studiare l'opera di Landolfi ridimensionando le distinzioni di tipo finzionale o enunciativo, per considerare la scrittura landolfiana come processo, più che i testi come produzioni indipendenti) la ricorrenza dello schema che conduce verso la fatalità delle pulsioni sancita dalla ferita. Infatti, non è la prima volta che la pulsione e la ferita sembrano fatali: troviamo la stessa concatenazione in *Mani*²⁶ (*Dialogo dei massimi sistemi*), in cui il protagonista incita la cagna ad uccidere un topo, prima di pentirsi per l'atto, che lo colpisce profondamente per la sua vita intera (soprattutto a causa della visione del "budello" lucente della bestia²⁷, sbiadito

²¹ T.L., *La muta (Tre racconti)*, *Opere II*, p. 434.

²² *Ibidem*, p. 444.

²³ *Ibidem*, p. 443.

²⁴ *Ibidem*, pp. 444-445: « un tremito irrefrenabile mi scoteva. Ed ecco dentro di me prese a grandeggiare, a gonfiarsi qualcosa di sconosciuto, di mostruoso e radioso, di sinistro e di ineffabilmente sereno, d'abbruciante e d'etero (quasi maligno e vivificante orbe solare), che a tratti scoppiava in clangori assordanti, incalzanti, o si frangeva in echi infiniti e lontani ». Il verbo "grandeggiare" ci fa anche pensare al "rosseggiare" di *Prefigurazioni: Prato* (T.L., *Ombre in Opere I*, p. 745): "Una sera, per esempio, vidi rosseggiare (devo dire così per rendere esattamente la mia impressione) qualcosa tra le gambe del mio vicino, un biondo. Ebbene, quanto diverso era questo mio compagno da me, quanto diverse era in particolare alcune aduste parti del suo corpo dalle mie!".

²⁵ *Ibidem*, p. 447.

²⁶ T.L., *Mani (Dialogo dei massimi sistemi)*, *Opere I*, pp. 56-62.

²⁷ Cfr. il commento di Alessandro Ceni (*La "sopra-realtà" di Tommaso landolfi*, Firenze, Franco Cesati, 1986, pp. 97-98)

dalla polvere del cortile, e per via delle mani del topo, che sembrano umane, donde il titolo della novella); e, in modo più diffuso, dato che il racconto è più lungo, in *Le due zittelle*²⁸ (pubblicato nel 1946), in cui la scimmia viene finalmente uccisa, per aver ceduto alla pulsione incontrollabile di mangiare le ostie, bere il vino di messa ed urinare sull'altare della chiesa nella quale si era introdotta²⁹.

Più rivelatore ancora è l'esempio de *La spada* (nella raccolta eponima, del 1942), perché in questo racconto la pulsione non è direttamente legata all'animalità, come negli esempi precedenti. Lo schema di questa novella capitale si avvicina in modo più visibile a quello de *La muta*, dato che malgrado le differenze importanti tra i due racconti, a cominciare dalla loro lunghezza (cinque pagine circa per *La spada*, una ventina per *La muta*), le relazioni tra i personaggi si riducono quasi interamente a quelle di un uomo e di una donna che gli offre il suo amore. Ma Renato di Pescogianturco-Longigno, l'aristocratico protagonista, trovata nella soffitta una spada magica capace di trinciare qualsiasi cosa, cede alla pulsione brutale che lo spinge a tagliare verticalmente il corpo della "fanciulla bianca" venuta a donargli la felicità:

Gettando lontano l'arme infeconda, 'Dio !' gridò 'che cosa ho fatto !'. Allora la fanciulla, sebbene trapassata nelle sue viscere, volle sorridere all'amato e rassicurarlo. E bastò questo. Il suo volto accennò a fendersi e lentamente prese a scomporsi. Una tenue, dapprima quasi invisibile riga rossa apparve, su dai capelli d'oro fino al collo, e giù giù per il seno e per la bianca seta ; e questa fenditura ad allargarsi e il sangue a pullularne, gorgogliando appena specie fra i capelli. Il sorriso era ormai un'orribile smorfia, un ghigno ambiguo e spaventoso ; la crepa del fragile corpo rapidamente s'apriva ; la fanciulla crollava, partita dall'implacabile spada. Traverso la fessura già ridevano le lontane stelle della notte ; in men che si dica la fragile fanciulla, inusitata vista, si scommise al suolo sotto gli occhi del suo uccisore. E quelle sparse membra soltanto il placido sangue riuniva³⁰.

Poc'anzi, il narratore aveva parlato di una "orrenda ferita". Col suo simbolismo sessuale piuttosto netto (la spada "infeconda" come simbolo del fallo e poi della castrazione, la piaga quale immagine del sesso femminile)³¹, *La spada* annuncia una novella come *La muta*, perché il passato vi diventa un tempo mitico, segnato da una ferita originaria impossibile da rimarginare. Il sesso femminile come ferita assurge a simbolo, fortemente patetico, della separazione: separazione straziante perché si oppone direttamente all'assoluto, percepito da Landolfi come stato in cui non esiste più nessuna distinzione. Il mondo immaginario di Landolfi e la sua scrittura si concentrano quindi fatalmente sulle stesse immagini e sulle stesse storie, che raccontano il mito di una pulsione sessuale, o almeno sessualizzata, che si trasforma in una pulsione distruttiva la quale porta infine alla mutilazione³². Il ricordo del passato, per fuggire un presente angoscioso, sfocia su una fatalità mitica che condiziona il presente a cui essa riporta. Questo si verifica non solo al livello di

²⁸ T. L., *Le due zittelle*, *Opere I*, pp. 389-433.

²⁹ Ovviamente questa brevissima presentazione del libro corrisponde all'interpretazione generale che proponiamo in questo nostro studio. Per approfondire l'analisi de *Le due zittelle*, sotto l'angolo della tematica dell'animalità nel libro, cfr. Paolo Trama, *Animale come altro : una proposta interpretativa per Le due zittelle* in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-230 e Sandra Tocchetto, *L'animalità in Landolfi come tramite per una riflessione ontologica* in "Diario perpetuo", anno V, n. 5, 2000, pp. 5-25.

³⁰ T. L., *La spada (La spada)*, *Opere I*, p. 288.

³¹ Sull'immaginario sessuale di Landolfi, cfr. Edoardo Sanguineti, "Ma poi, Landolfi, che cos'è un seno?" nel "Giorno" del giovedì 17 aprile 1975.

³² Prendiamo *La spada* come esempio canonico, per le sue vesti mitiche e per il trattamento emblematico della ferita come motivo centrale dell'immaginario landolfiano. Ma altri testi, scritti anche prima de *La spada*, prefigurano lo schema de *La muta*, a cominciare da *Maria Giuseppa*, scritto nel 1929 e pubblicato una prima volta nel 1931, cioè sei anni prima del *Dialogo dei massimi sistemi*. Cfr. Marcello Carlino, *L'apologo della « Muta »*, in *La liquida vertigine*, cit., p. 32.

una sola novella, *La muta* nella fattispecie, quando il narratore fugge il presente grazie al racconto, prima di ritrovare fatalmente il presente, ma anche al livello dell'intera scrittura landolfiana considerata come processo: il racconto al passato vi è sempre, quando l'autore scrive, una scappatoia che porta lontano dal presente impossibile, ma una stessa fatalità finisce sempre per affermarsi, sicché le diverse istanze della finzione (personaggi, narratori e autori finzionali) rinviano sempre ad un autore che si descrive sempre prigioniero della propria condizione.

Non si tratta qui di altro se non della questione del tragico:

Il soggetto rimane chiuso in un solo involucro, col compito schiacciante di unificare delle forze che egli giudica contraddittorie e nelle quali si ostina a vedere una realtà prestabilita che non può smuovere (il che reintroduce nel discorso landolfiano, tramite la fatalità della nevrosi, la dimensione se non del tragico almeno del destino personale che non si può padroneggiare),

scrive Denis Ferraris sui primi racconti di Landolfi³³. Ci appoggeremo su quest'idea di una fatalità personale, che Landolfi non considera come una condizione umana, per mostrare che la nozione di tragico serba la sua pertinenza in un simile contesto, anche se occorre distinguere dal tragico delle tragedie antiche questa forma di tragico, filtrata dal (post-)romanticismo (come ce ne accorgiamo leggendo i diari, a cominciare dalla *BIERE*, in cui l'idea di una fatalità che colpisce lo scrittore solo è legata al tema del male, o della malattia, la quale conferisce un carattere eccezionale allo stesso scrittore, che si può anche accusare di compiacersi in questo male)³⁴.

Un tragico onnipresente

È l'intera produzione landolfiana ad essere profondamente segnata da un tragico insieme esistenziale e metaletterario, due aspetti che rimandano l'uno all'altro, e si confondono nell'idea, romantico-decadente (da Baudelaire, a Rilke, a Kafka) per Giovanni Maccari³⁵, dostoievskiana per Alessandro Ceni³⁶, di una vita condannata alla scrittura. Invece, il tragico è più o meno visibile, a seconda della natura generica dei vari testi. Così si può parlare di una fatalità mascherata, in *Racconto d'autunno* (pubblicato nel 1947), nel senso che la fatalità delle pulsioni si presenta in questo libro prima sotto le vesti di una necessità meramente prammatica (in tempo di guerra, spinto dalla fame nonché dal timore di essere catturato, il protagonista s'introduce nella casa che egli scopre), e poi sotto l'aspetto di un sentimento che il narratore auto-diegetico chiama "curiosità" ma dipende da qualcosa di più torbido. Mai il personaggio sa di andare incontro ad un destino annunciato però da qualche furtiva prolessi (con le allusioni all'impressione misteriosa e malefica che emana dalla casa); destino che attende inevitabilmente il protagonista landolfiano.

³³ Denis Ferraris, *Le complexe de Shéhérazade (Fantasmagorie et écriture dans les premiers récits de Tommaso Landolfi)*, in « Italiques » (octobre 1981), p. 31, n°1, traduzione nostra.

³⁴ I due aspetti, cioè la presenza indubbia del tragico, ma di un tragico passato attraverso il filtro romantico e post-romantico, sono sensibili nella tragedia in endecasillabi *Landolfo VI di Benevento*, inattuale rispetto al contesto culturale del suo tempo (è pubblicata nel 1959), ma adeguata alla poetica di Landolfi, per il quale il tragico è un caso personale, come si capisce subito dall'analogia tra protagonista e autore stabilita dal titolo. Lungi dall'essere punito dagli dei per un eccesso di orgoglio, come gli eroi delle tragedie antiche, Landolfo non si oppone alle circostanze esterne (ciò che Alessandro Saponaro e Cristiano M. Gaston propongono di chiamare *Ananke*). Cfr. *Tommaso Landolfi: la presenza cavillosa e la magia della scrittura* in "Diario perpetuo", Anno IX-X, nn. 9-10, 2004-2005, pp. 62-64) e si abbandona ad una malinconia che egli stima irresistibile.

³⁵ Giovanni Maccari, *Per non scrivere un romanzo : la scelta autobiografica di Tommaso Landolfi*, in *La liquida vertigine...*, p. 181.

³⁶ Alessandro Ceni, *La sopra-realtà di Tommaso Landolfi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1986, pp. 7-17.

Eppure, l'avventura è sempre guidata dallo stesso schema, che va dalla fatalità della pulsione a quella della ferita. Per quel che concerne *Racconto d'autunno*, la "curiosità" esagerata di cui parla il narratore auto-diegetico appare presto come una pulsione irresistibile, che è prima una pulsione ottica o scopica (tipica del racconto fantastico, ma particolarmente presente nelle opere di Landolfi), la quale consiste nel voler vedere quello che è proibito. Dapprima, il personaggio disubbidisce al vecchio padrone di casa, errando per il maniero allo scopo di scoprirne i segreti. Poi, quando si innamora della figlia di lui, la quale gli offre il suo amore dopo la morte di suo padre, il desiderio di vedere si afferma come desiderio di possedere sessualmente il corpo femminile, prima che s'imponga la fatalità della ferita, con la morte della ragazza, aggredita da soldati marocchini, alla fine del libro³⁷. La sofferenza allora è mitica, nel senso che una ferita originaria sembra destinata a riaprirsi, dato che penetrando nel maniero che è un luogo centrale di primi racconti di Landolfi (come *La spada*), il personaggio landolfiano va incontro al suo destino e a questa ferita. Se essa non colpisce solo il personaggio che la subisce fisicamente e se ricompare da un libro all'altro, questo significa che si tratta di una mutilazione che ferisce lo scrittore stesso.

Pertanto il racconto al passato è una fuga inutile, siccome il passato raggiunge il presente, negli epiloghi patetici de *Le due zittelle* e di *Racconto d'autunno*³⁸, come nel ritorno finale al tempo del diario in certe opere finzionali (*Cancroregina*, *La muta*). Così nel presente la libertà risulta di essere l'apparenza illusoria di un determinismo totale; ma raccontando al passato, la scrittura finisce per rivelare un determinismo non meno forte, con la fatalità che presiede alla concatenazione delle azioni.

Perciò, è eccezionale scappare alla necessità incontrata ne *La spada*, come fanno Marcello e Gisa in *Mano rubata*, racconto nel quale la fatalità della pulsione s'impone al protagonista maschile, ma non quella della ferita. Eppure, ecco come il narratore spiega il desiderio di Marcello, il quale vuole vedere Gisa nuda: "In conclusione, egli voleva come tutti vederla nuda; salvo che, lui, non poteva farne a meno, a lui urgeva"³⁹. Quindi Marcello è condotto dal proprio istinto, che gli fa desiderare la visione del corpo femminile nudo, e proporre difatti l'idea di uno strip-poker, nel cerchio di cui fanno parte ambedue. Poi, quando si tratta di scegliere qualcos'altro dello spogliarsi, a parlare per Marcello è ancora il suo istinto: egli propone la morte come scelta altra, per chi non vuole esibire il proprio corpo nudo. La pulsione distruttiva, o pulsione di morte forse, s'impone naturalmente come continuazione della pulsione sessuale (che si era manifestata come pulsione scopica di possedere il corpo tramite la vista). La partita si svolge poi come sperava Marcello: Gisa perde e deve quindi spogliarsi, il che procura a Marcello un'impressione di ebbrezza, nata tanto dal sentimento di dominare la fortuna, quanto dalla certezza di soddisfare i desideri voyeuristici: "e non poté più difendersi dal senso di sicurezza, d'euforia eccetera: aveva la fortuna in pugno!"⁴⁰.

Solo che il desiderio del protagonista, così come l'impressione illusoria di dominare il caso o il destino, cozzano contro l'inevitabile fatalità della ferita, come immagine di una

³⁷ Precisiamo che in questo racconto, dalla struttura edipica certo molto chiara, si può parlare di una vera storia d'amore, al di là del desiderio sessuale nel cui ambito rientra in parte l'attrazione provata dal protagonista verso il personaggio femminile, chiamato Lucia.

³⁸ Citiamo la fine di *Racconto d'autunno* (*Opere I*, p. 515): « Sulla sua tomba, il cespo di roselline d'autunno da me piantato è divenuto grande e forte, e ogni anno, fra gli altri fiori, ne dà uno particolarmente bello. Guardandolo, ricordo sempre le parole sue, o della sua 'voce': 'di dove si sta facendo tanto bella quella rosellina, se non col tuo sangue?'. Ora è davvero così. Dei due olmi che allacciano i loro rami, dalla sua tomba non lungi, uno è morto e scheletrito, l'altro, ferito, accenna a volerlo seguire ben presto: ambedue li ha colpiti la guerra. Io guardo queste cose e mi dico: qui è sepolto il mio cuore. Ma non risorgerà, col suo? Non si compirà la promessa, quella che m'ha fatta nel punto della sua morte? ».

³⁹ T. L., *Mano rubata*, *Opere II*, p. 452.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 457.

metamorfosi della pulsione erotica in pulsione distruttiva. Infatti, Gisa fa parte dei perdenti ma non vuole spogliarsi e preferisce di morire. Inoltre, suppongono che voglia nascondere una verruca, o almeno qualcosa che viene identificato con una “menomazione” e riporta quindi al tema, ricorrente nei racconti di Landolfi, della mutilazione. Di sicuro questa “verruca ripugnante”, questa “mostruosa voglia”⁴¹ è qui la forma assunta dalla ferita fatale. Però, Marcello, che vince la partita, trova la soluzione spogliandosi lui davanti a Gisa; ella consente allora ad imitarlo, svelando un corpo puro e splendido. Ormai è scomparsa la minaccia della ferita immaginata, poiché Gisa e Marcello accedono ad una sorta di purezza edenica, nel bel mezzo del loro cerchio di amici, diventati quasi il campione di una società civilizzata – o semplicemente “reale”, potrebbe forse dire Landolfi – che non può più raggiungerli.

Questo esito fa dire ad un letterato del gruppo che c’è qualcosa di “rubato”, in questo felice concludersi della partita, il che conferisce alla novella il suo titolo: “Mano rubata” (essendo la mano di cui si tratta quella di un gioco di carte). Per riallacciare tale osservazione a quanto avevamo detto prima, diremo che al destino Marcello e Gisa rubano qualcosa, nel senso che scappano allo schema tragico pulsione sessuale – pulsione distruttiva – ferita (al quale si era piegato il caso stesso nella distribuzione delle carte), ritrovando un’innocenza che permette di abolire tra di loro ogni rapporto di forza, e di conseguenza l’idea stessa di “possessione” sessuale, che s’impone ai personaggi maschili di Landolfi, come s’impone alla fine l’impossibilità di tale possessione, simbolo di una conquista dell’assoluto che tende allo sconfitta, come ne *La muta*.

Il caso come ideale, contro la necessità

Nelle opere di Landolfi, il personaggio, che rinvia all’autore stesso, è prigioniero del proprio destino. La fatalità si sostituisce alla coppia antitetica della libertà e del determinismo, nel presente (tempo del diario) e nel ricordo (tempo del racconto): la fatalità adorata del caso divinizzato (*Lettera di un romantico sul gioco*), o la fatalità castratrice della vita e della “realtà” (*La muta*). Contro la necessità, il caso può apparire un ideale che si contrappone alla fatalità di una ferita originaria, la quale si riapre non appena il soggetto tenta di agire; o non appena prova a scrivere, dato che la scrittura stessa è minata da questa dimensione tragica.

In effetti, il gioco appare nei testi landolfiani come un mondo isolato che non è segnato, come il mondo reale o quello della scrittura, dalla fatalità della ferita. Il gioco è sì un’attività sessuale, ma è pure uno spazio quasi interamente desessualizzato, nel senso che non vi esiste la separazione originaria tra il maschile e il femminile, che porta alla riapertura tragica di una ferita originaria anch’essa, quando l’uomo deve ammettere l’impossibilità di accedere all’assoluto tramite la possessione del corpo femminile. In caso di vittoria, il giocatore conosce l’ebbrezza di dominare effimeramente il destino (“aveva la fortuna in pugno”); in caso di sconfitta, il giocatore ha conosciuto una *dépense*, di soldi ma soprattutto di energia o libido, seguita da un’accettazione del destino che lo lascia nuovo e puro, come il romantico della *Lettera*:

Ignazio, se impura era l’indomabile forza che m’aveva trascinato colà la sera innanzi e astretto ad accarezzare la notte intera quella dolce pelle ch’è il tappeto verde, da che veniva ch’essa aveva ora ceduto il luogo a una meravigliosa pace, a una grave e trasognata serenità, a una quiete piena d’incanto?⁴²

Per Landolfi, solo il gioco d’azzardo può quindi avvicinarsi al “gioco tragico” di cui tratta Bataille a proposito di Nietzsche, cioè al momento in cui un uomo mette in gioco

⁴¹ *Ibidem.*, p. 465.

⁴² T. L., *Lettera...*, p. 294.

l'intera sua energia e l'intero suo essere, qualunque sia il risultato⁴³. Il giocatore è come un bambino e il gioco viene raffigurato come una dea:

[...] ogni bene celeste e terreno vorrei ugualmente rinnegare e volontieri, anzi con disdegno, getterei ai piedi di quella cupa deità! [...] qui [l'uomo] non si finge creatore, non aspetta pel tramite di mediocri ambasce la sua condanna o la sua grazia; qui egli, tutto creatura, sollecita, quasi calice di fiore aperto ai doni e alle offese del cielo, un immediato responso, pronto a rivoltarsi, pronto ad adorare, pronto (se è un uomo vero) ad adorare anche colpito⁴⁴

Del resto, l'allegoria del titolo *La dea cieca e veggente (In società)*⁴⁵ non è per niente un preziosismo. Così il mondo si sessualizza, nel pensiero del giocatore "romantico", ma sotto la forma rassicurante di un universo in cui il bambino dipende interamente dalla madre, come alla fine de *La pietra lunare*⁴⁶. Invece, il gioco tragico della vita e della scrittura porta alla mutilazione del soggetto che non è potuto uscire da se stesso per accedere a quell'assoluto in cui dileguano le distinzioni tra le cose o gli esseri. Tuttavia quest'innocenza ideale intravista nel gioco d'azzardo è minacciata, giacché il mondo della *roulette* è incluso nel resto del mondo e della "realtà". Il mescolarsi dei due mondi, quello del gioco e quello della vita, è d'altronde interessante in *Mano rubata*: grazie al gioco il protagonista orienta la realtà verso ciò che desidera lui, ma poi è la fatalità del destino a manifestarsi attraverso il gioco, e Marcello deve agire contro questa fatalità: tale schema mostra la superiorità del caso, che fa tutt'uno col destino, sulla volontà. Altrove, ad esempio ne *L'eterna bisca (In società)*⁴⁷, il mescolarsi dei due mondi produce l'immagine del casinò come prigione eterna, dato che il casinò come mondo preso nella realtà non è la stessa cosa del tappeto verde come mondo a parte.

Ma non è soltanto attraverso la tematica del gioco che il caso si afferma come un ideale centrale nei libri di Landolfi landolfiana. Così nella famosa svolta data dall'autore alla sua opera, con la pubblicazione della raccolta *Se non le realtà*, la quale prolunga la scia realistica degli "articoli" che compongono la raccolta *Ombre*, la gita, pretesto al racconto di viaggio, rappresenta nell'ambito della vita la stessa cosa di una scrittura non sorvegliata nell'ambito della letteratura⁴⁸.

⁴³ Ci rifereremo al commento di Bataille fatto da Koichiro Hamano, per illustrare la « *volonté de chance* » – che peraltro corrisponde quasi all'abbandono landolfiano (Georges bataille, *La perte, le don et l'écriture*, Etudes Universitaires de Dijon, 2004, pp. 127-128) : "il 'gioco maggiore', invece, è un 'gioco tragico' e corrisponde alla *dépense* improduttiva, gloriosa o sovrana. Esso esige dal giocatore che metta 'la sua vita in gioco', e gli 'pone la domanda della vita e della morte'. Amare il gioco, è amare 'l'ignoranza dell'avvenire' (Nietzsche) ed accettare tutto quello che risulta di felice o infelice : 'l'amore del gioco, scrive Bataille in *Sur Nietzsche*, induce al rischio maggiore, alla misconoscenza del fine perseguito' ". Traduzione nostra.

⁴⁴ T. L., *Lettera...*, p. 292. Anche qui colpiscono le analogie con Bataille, e rimandiamo dunque alle pagine di *Sur Nietzsche*, commentate da Koichiro Hamano (*La perte...*, p. 141), il quale si sofferma sull'interpretazione delle metamorfosi dello spirito (*Ainsi parlait Zarathoustra*) che viene fatta da Bataille.

⁴⁵ T. L., *La dea cieca o veggente (In società)*, *Opere II*, pp. 179-191.

⁴⁶ Ne *La pietra lunare*, l'amante Gurù si fa sempre più materna, prima che Giovancarło sia "trafitto" dallo sguardo di una delle tre "Madri", alla fine del libro. In questa finzione, né Giovancarło né Gurù sono colpiti dalla ferita fatale, dalla quale il soggetto è quindi protetto in certo qual modo (sebbene questa assenza di ferita sia anche problematica, com'è secondo noi problematico il percorso iniziatico di Giovancarło nel suo insieme e nel suo esito). Cfr. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta artefice della lingua*, Firenze, Le lettere, 1990, p. 66 : « *La Pietra lunare* sembra, pertanto, un'eccezione, un'isola ideale in tutta l'opera di Landolfi ».

⁴⁷ T. L., *L'eterna bisca (In società)*, *Opere II*, pp. 205-225.

⁴⁸ La seconda parte di *Ombre*, come l'intera raccolta *Se non la realtà*, sono composte di racconti personali della vita dell'autore. La continuità tra i due libri è stata, se non sceneggiata, sottolineata dallo stesso Landolfi, che introduce a epigrafe di *Se non la realtà* una frase che riprende quasi parola per parola quella che conclude *Ombre*: « Non v'è più meta alle nostre pigre passeggiate, se non la realtà ».

“Se non la realtà” e “a caso”, i due motti disseminati nell’opera di Landolfi e divenuti titoli di due libri suoi, fanno parte di una stessa poetica, sebbene essa poetica non sia veramente esplicitata dall’autore. Il caso, sotto le vesti della gita, o di una semplice passeggiata, “vivere a caso” cioè, oppure sotto la forma di una scrittura non sorvegliata, “scrivere a caso”, si offre come scappatoia dal destino. Ma questi ideali vengono contraddetti dalla “realtà”: si ripetono nei racconti di viaggio di *Se non la realtà* gli stessi schemi che nelle novelle finzionali. Allo stesso modo, *Rien va* e *Des mois*, come prima *LA BIÈRE DU PECHEUR*, mostrano l’impossibilità di scrivere senza coscienza, cioè senza la coscienza di uno scacco inevitabile.

Così nelle gite raccontate da Landolfi – sebbene esse sembrino pure futili, giacché le destinazioni, di solito poco pregiate dai turisti, sono scelte all’ultimo momento, come quando sceglie di andare a Rovigo anziché a Ferrara –, la dimensione tragica si manifesta spesso, eclissando allora l’impressione di leggerezza o di relativa felicità che ha potuto precederla e riesce anche talvolta a prendere il sopravvento (come in *Viaggi in altri paesi*). Pertanto non è sorprendente che certi luoghi, i quali godono di una fama piuttosto lusinghiera, rivelino la loro bellezza solo nel momento di lasciarli, il che fa dell’autore-viaggiatore un escluso condannato alla solitudine se non al solipsismo. Così a Saint-Vincent:

La mattina dopo la travagliata notte, Saint Vincent e la valle sono sfolgoranti. Ho infatti già altra volta notato come, quasi per ischerno, le città e i paesaggi sogliano svelare tutte le loro bellezze soltanto a chi parte ed è costretto ad abbandonarle⁴⁹.

Landolfi sembra qui ricalcare la conclusione molto simile di un altro racconto, *Il senso della lustra*⁵⁰; in quest’altro racconto, si può del resto trovare una sorta di forma un po’ più inquietante dell’idea qui eufemizzata di una fatalità personalissima:

Ma comunque fosse, dov’era ormai andata a finire la mia gelosa beatitudine? Ormai mi sembrava percepire alquanto perfino di minaccioso in quel grande scroscio esterno, in quel largo vento umido che talvolta si concentrava contro le mie imposte; alquanto di minaccioso e di personale, ossia di inteso o rivolto a me appunto, per memoria, per monito, per annuncio. E con ciò, o ad onta di ciò, mi addormentai⁵¹.

Dalla ricerca del caso alla ricerca del nulla

Come scriveva Calvino, il caso, nella vita, nella scrittura, è quindi solo un ideale per Landolfi: In verità il caso era un nume cui Landolfi tributava una devozione fervorosa, ma della cui esistenza e dei cui poteri egli era continuamente portato a dubitare. Se un assoluto determinismo domina il mondo, il caso è reso impossibile e la nostra esistenza è una condanna senza scampo⁵².

⁴⁹ T. L., *Cari barboni (Se non la realtà)*, *Opere II*, p. 91.

⁵⁰ T. L., *Il senso della lustra (Se non la realtà)*, *Opere II*, p. 76: « Al mattino, mentre mi affrettavo verso la stazione, i piedi mi dolevano daccapo intollerabilmente, ed io sbattevo gli occhi contro il sereno e la luce sfolgorante con cui le città usano salutare chi è costretto a partire. Ero diventato il solito gufo ».

⁵¹ T.L., *Il senso della lustra*, cit., p. 76. Certo, l’ambiente generale di questi racconti è più comico che patetico, tragico o inquietante, come osserva Giovanni Maccari paragonando Landolfi al protagonista ‘buffo’ di una serie di gag tipici dei cartoni animati (*Il fantastico quotidiano*: le “pigre passeggiate” di Tomaso Landolfi in “Diario perpetuo”, anno VIII, n. 8, 2003, pp. 5-15). Ma ci importava sottolineare la persistenza di una visione tragica dell’esistenza, dietro alla maschera un po’ grottesca o clownesca assunta dall’autore in quelle pagine dal tono essenzialmente semiserio se non comico.

⁵² Italo Calvino, *L’esattezza...*, p. 416.

Ecco perché la ricerca del caso diviene qualche volta una ricerca del nulla. Così la novella *Delitto perfetto*⁵³, oltre la dimensione provocatrice, è una specie di apologo della rinuncia all'azione per l'immaginazione, mentre *Rotta e disfacimento dell'esercito*⁵⁴ esprime una vera e propria poetica della rinuncia alla scrittura. In questo testo, non è più soltanto il diario ad apparire impossibile, come negli esempi tratti dai diari veri o finzionali da cui siamo partito, ma il racconto al passato: infatti, ad ogni parola, ad ogni frase, ad ogni volta che si deve giustificare la concatenazione dei fatti, l'autore affronta il tempo di un presente *in fieri*, quello del racconto che lui sta scrivendo e che si sente impotente a raccontare. Per fuggire l'impossibile, cioè il reale che non è mai all'altezza dell'ideale, occorre sostituire il reale dal nulla: non fare nulla, non vivere, non scegliere nessun ruolo, come *Ottavio di Saint Vincent* alla fine del libro eponimo, quando il protagonista abbandona le ricchezze e l'amore che aveva trovato, in una vita nella quale la sua impostura era diventata realtà⁵⁵. In modo simile, Nessuno (*Faust 67*), personaggio in cerca non di autore, bensì della minima traccia di personalità, di cui è assolutamente sprovvisto, come indica il suo nome, rifiuta ciascuna delle parti che potrebbero fargli recitare gli attori-personaggi pirandelliani che egli incontra: seduttore, giocatore sempre vincente, oppure tiranno onnipotente.

Ma anche il nulla, come il caso, è un miraggio: Landolfi esprime questa idea sotto la forma finzionale di una novella con *Giusitizia punitiva*, in cui l'unico personaggio che non teme di essere condannato a morte e desidera persino tale condanna, pronunciata dal rappresentante di un potere kafkaiano per quelli che secondo lui hanno vissuto abbastanza, è lasciato vivo da quello stesso potere, che lo abbandona quindi ad un'esistenza in cui la speranza leopardiana del nulla è impossibile.⁵⁶

Così l'esistenza sembra per Landolfi così tragica che la possibilità di una qualsiasi salvezza vi si cancella sempre. "Nessuno si salverà", esclama una "voce celeste" alla fine di *Faust 67*⁵⁷: è questa una felice notizia portata da quella specie di *deus ex machina*, poiché Nessuno è il nome del protagonista (cosa che non avevano capito gli altri personaggi, ovviamente terrorizzati quando sentono il terribile monito); ma l'ultima parola spetta ancora alla disperazione, e l'opera si conclude con un monologo poetico qualificato di « eventuale postepilogo o epiepilogo », in cui Nessuno canta la sua impotenza e vacuità.

I momenti di grazia

Abbiamo visto che la scrittura landolfiana si costruisce intorno ad immagini dolorose, il cui organizzarsi ubbidisce anch'esso ad uno schema tragico che si ripete, mentre sembra impossibile, per il soggetto dell'azione, o della scrittura, abbandonarsi⁵⁸ al caso e al nulla per fuggire questa fatale ripetizione. L'"alta calma" della *Lettera...*, quello stato di "pace" che

⁵³ T. L., *Delitto perfetto (Un paniere di chiocciolate)*, *Opere II*, pp. 872-875.

⁵⁴ T. L., *Rotta e disfacimento dell'esercito (Racconti impossibili)*, *Opere II*, pp. 673-677.

⁵⁵ Dopo aver sorpreso la conversazione tra una duchessa e il suo spasimante, in cui la duchessa rivela il suo progetto che consiste nel far credere, ad un barbone trovato per la strada, che è in realtà un duca molto ricco, Ottavio si fa appunto passare per un barbone ubriaco, affinché la duchessa lo raccolga e lo faccia vivere al suo fianco, come il duca suo marito. Per un'analisi complessiva del libro, cfr. Andrea Cortellesa, *L'impostura di ottavio...*, pp. 99-132.

⁵⁶ L'idea di un nulla impossibile, che si afferma progressivamente nell'opera di Landolfi, va riallacciata al fatto che l'apparente sottomissione di Landolfi ad una necessità tragica (anche quando questa necessità è eufemizzata; cfr. *Colpi di spillo in Un paniere di chiocciolate (Opere II)*, si può interpretare come il rovescio del suo desiderio di controllo: il tragico è pur sempre un modo di controllare la morte e il nulla, nonché il divenire e l'Eros: cfr. Alessandro Saponaro, Cristiano M. Gaston, *Tommaso Landolfi: la presenza cavillosa e la magia della scrittura* in "Diario perpetuo", anno IX-X, nn. 9-10, 2004-2005, pp. 39-64.

⁵⁷ T. L., *Faust 67*, *Opere II*, p. 1146.

⁵⁸ L'abbandono è una nozione centrale in Landolfi, come si vede negli articoli di *Gogol a Roma*. Cfr. Idolina Landolfi, *Landolfi e il mondo francese in Gli altrove...*, pp. 85-87.

lascia il soggetto nuovo dopo l'abbandono ad un'estasi che lo svuota della sua "energia", è dunque un ideale contrastato insieme dalla natura sentita come impura della soddisfazione del desiderio (ne *La muta*, ad esempio) e dalla rinascita di questo desiderio apparentemente inestinguibile (al livello di tutta la scrittura, ad ogni volta che si afferma l'impossibilità del silenzio, del nulla, malgrado la coscienza onnipresente dello scacco).

Però, capita puntualmente che il soggetto, o il mondo immaginario di Landolfi, sia come protetto dallo schema tragico e dalla ferita. Il soggetto, o il mondo immaginario, non è allora vinto da una realtà che lo risucchia come il protagonista de *La muta*: "Ma già, a risucchio, come quando il vortice attrae i galleggianti detriti, la realtà trita e volgare, il terrore, l'orrore, la realtà dico, rientrava, si riprecipitava rombando in me"⁵⁹.

Ecco perché ci soffermeremo sui brani finali di certe opere di Landolfi, in cui viene rappresentata una forma di salvezza, la quale corrisponde da un punto di vista temporale ad un attimo sospeso, che non è colpito dal "fatale", dall'"impossibile", dalla "realtà"; per esempio, la fine de *Il mar delle blatte*: "E a codesta isola non ci si arriva lo stesso?" interruppe la fanciulla imporporandosi leggermente e abbassando gli occhi"⁶⁰; o quella di *Mano rubata* :

Passò un tassì, irreale, quasi metafisico in quella desolazione. Il conducente pareva... pareva respirare, vivere, aver da vivere; li guardò curiosamente; rallentò, si fermò quasi, pronto al cenno. 'Gisa, vieni!' 'Vengo' disse infine sgomenta. 'Ma Marcello... Marcello, e poi?' Senza rispondere la trasse in furia, felice e disperato⁶¹.

Non è certo casuale che nei due passi sia centrale l'amore, o meglio l'ideale amoroso, dato che l'unione fisica rimane una promessa non ancora realizzata. Ma conviene anche notare che l'attimo felice non è solamente sottratto al tempo dell'"impossibile" o della fatalità; infatti, è anche un istante in cui il surreale, isola meravigliosa o simbolica, o tassì "irreale", anzi "metafisico", permette di scappare dal reale. Per illustrarlo, citeremo in esteso *Parole*, un testo del "*Commiato*" che chiude la raccolta *Ombre*:

Parole sorgevano, s'inarcavano e lentamente tramontavano, sull'equoreo orizzonte, contro il cielo perso; nel mare specchiandosi e variamente frangendosi. Atre e serrate, talune nondimeno splendevano d'un fosforico e putrido chiarore; talune fumavano, quasi spente dall'acqua traverso la loro immagine riflessa.

Infinito crepuscolo! Ma erano illeggibili, e vanamente aguzzavo la vista in quella luce dubbiosa e postrema; gelide lagrime si formavano e duravano tra le mie ciglia. Pure, di ciò non mi adontavo; familiare, se non cara, m'era quella desolazione.

E sorse una lunga parola, una cometa.

Volse anch'essa al tramonto indecifrata. S'immerse nel mare di scancio. Accanto a me una grossa aragosta fulva vibrava debolmente le antenne; al freddo soffio crepuscolare brandiva una crambe⁶².

La crambe è una pianta marittima, dai fiori piccoli e candidi. Gli ultimi due verbi, "vibrava" e "brandiva", sono all'imperfetto: in questo attimo finale, sospeso, il mistero delle parole – simulacri di vere e proprie cose ("comete"), ma anche significanti dal significato inaccessibile, il cui referente non può essere che misterioso, perché sono "illeggibili" – viene sostituito dal mistero di un'immagine surreale in cui si uniscono un animale marino e un vegetale terrestre. Attraverso quest'immagine, la fantasia del lettore può lasciarsi guidare dal simbolo dell'opacità (l'aragosta, nascosta sotto al carapace e dagli occhi interamente neri⁶³)

⁵⁹ T.L., *La muta*, p. 448.

⁶⁰ T.L., *Il mar delle blatte (Il mar delle blatte ed altre storie)*, *Opere I*, p. 225.

⁶¹ T.L., *Mano rubata*, cit., p. 451.

⁶² T. L., *Parole in Commiato (Ombre)*, *Opere I*, p. 806.

⁶³ Come quelli dei mostri marini del sogno di Rosalba: T. L., *La morte del re di Francia*, *Opere I*, pp. 25-33.

verso questo puro simbolo che non sembra rinviare a niente se non all'idea ineffabile della bellezza, cioè verso la "crambe", forma landolfiana della pura rosa mallarmeana⁶⁴. Qui, la poesia consente dunque d'immaginare un altrove che non è colpito né dalla fatalità né dalla realtà.

Conclusione

Così, in Landolfi il caso non esiste, oppure esiste solo come ideale o illusione, quando non è sostituito da una fatalità inesorabile, da cui si distingue solo perché non è scritto in anticipo. Perciò, mentre Landolfi non affronta quasi mai direttamente, in modo sintetico, certe questioni concettuali come quelle della libertà e del determinismo, ma preferisce fare del caso un punto cardinale di una poetica che non espone se non *en passant*, la sua opera è probabilmente fra quelle più tragiche della letteratura italiana del novecento. C'è quindi una sofferenza autentica, una vera ferita al cuore della scrittura landolfiana, sebbene questa sofferenza sia mascherata ed estetizzata; per cui concluderemo citando Carlo Bo: «È un Landolfi più vero, questo drammatico e non ci si pentirà mai abbastanza di averlo preso per un attore, per uno che recitava o per uno dei tanti che si servono e fanno della letteratura»⁶⁵.

⁶⁴ L'immagine del crambe « brandito » dall'aragosta ci ricorda l'edelweiss offerto dallo spazzacamino alla fine di *Notte di nozze (La spada)*. Avremo probabilmente l'occasione di analizzare in un'altra sede questo genere di simboli e di corrispondenze.

⁶⁵ Carlo Bo, *Introduzione a T. L., Tre racconti*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 7.