

# Tommaso Landolfi

In questo numero doppio  
dedicato a Tommaso Landolfi  
30 saggi di critici italiani e stranieri  
16 recensioni  
17 testimonianze dei maggiori  
poeti contemporanei

Tommaso Landolfi

L'illuminista 22-23

ISBN 88-95884-02-7



9 788895 884028

30,00

Poste Italiane S.p.a. - Spedizione in abbonamento postale t.r. L. 662/96 art. 2 comma 20/C Roma



PONTE  
SISTO



PONTE



SISTO

# L'illuminista

Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà

numero 22/23  
gennaio/agosto 2008

## **L'ILLUMINISTA**

*Quadrimestrale di cultura contemporanea*

*N. 22/23 – anno VIII – 2008*

*Finito di stampare: agosto 2008*

*Autorizzazione del Tribunale Civile di Roma*

*n. 00622/99 del 24.12.1999*

**DIRETTORE RESPONSABILE:** Walter Pedullà

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA E SPETTACOLO**

**PERIODICO DI PROPRIETÀ DELL'UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"**

**SEDE:** Roma, P.le Aldo Moro, 5

**RAPPRESENTANTE LEGALE:** Prof. Renato Guarini

**IMPAGINAZIONE E STAMPA**

Cooperativa Linea Grafica

00186 Roma, Via delle Zoccolette, 25

**DIRETTORE:** Walter Pedullà

**VICE DIRETTORI:** Silvana Cirillo, Francesco Muzzioli

**SEGRETERIA DI REDAZIONE:** Simona Cigliana, Marco Ricciardi

**REDAZIONE:** Carlo Serafini, Siriana Sgavicchia

*Numero 22/23: 30,00 euro*

*Abbonamento annuo (3 nn.): 35,00 euro*

**Edizioni Ponte Sisto**

Via delle Zoccolette, 25 – 00186 Roma

Tel. 066868444 – E-mail: [info@pontesisto.it](mailto:info@pontesisto.it)

[www.pontesisto.it](http://www.pontesisto.it)

# indice

- 9           **EDITORIALE** di Walter Pedullà  
TOMMASO LANDOLFI. LA VITA, LE OPERE LA BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

## **LA CRITICA SU TOMMASO LANDOLFI**

### **SAGGI INEDITI DEL 2008**

- 35           Walter Pedullà  
TOMMASO LANDOLFI E L'EUROPA
- 57           Walter Pedullà  
TOMMASO LANDOLFI SCRITTORE INESAURIBILE
- 65           Luca Archibugi  
IL TEATRO DEI LEMURI
- 77           Katia Cappellini  
SACRIFICIO E FECONDAZIONE DELLA PAROLA
- 91           Simona Cigliana  
TOMMASO LANDOLFI SURREALISTA "INDIPENDENTE"
- 113          Silvana Cirillo  
L'ARTE DI SCOMPIGLIAR LE CARTE
- 121          Andrea Cortellessa  
PROFANAZIONI: *LE DUE ZITTELLE*
- 145          Andrea Cortellessa  
LE VOCI DELL'ISTRIONE
- 163          Simona Costa  
"COME IN AMBRA AUREA ZANZARA":  
LO SCACCO EPICO DI TOMMASO LANDOLFI
- 179          Denis Ferraris  
LANDOLFI: UNA SCRITTURA DELLA MALATTIA A TROMPE-L'OEIL
- 193          Stefano Gallerani  
LANDOLFI UNO E BINO
- 201          Wladimir Krysinski  
LE NARRAZIONI DI LANDOLFI E ALCUNI MONDI DISCORSIVI
- 213          William Marx  
TOMMASO LANDOLFI, SCRITTORE DI «DOPO LA FINE DELLA LETTERATURA»
- 225          Tommaso Pomilio  
AL CINEMA. LE PROIEZIONI DI TOMMASO LANDOLFI

- 239 Marco Ricciardi  
DALL'ESORCISMO DEL RACCONTO AL TRADIMENTO TRAGICO DEL VERSO
- 263 Caterina Selvaggi  
TRE ROMANZI: L'IMPOSSIBILE AUTODEFINIZIONE DELL'UMANO
- 275 Carlo Serafini  
IL POTERE SALVIFICO DELLA NON AZIONE NEL TEATRO DI TOMMASO LANDOLFI
- 285 Siriana Sgavicchia  
I "CUORI COMUNICANTI" DI TOMMASO LANDOLFI

## **I POETI COME RECENSORI DI TOMMASO LANDOLFI** **a cura di Andrea Cortellessa**

### **SAGGI EDITI**

- 299 Andrea Cortellessa  
"SCUOLE SEGRETE" I POETI ITALIANI E LANDOLFI
- 309 Carlo Betocchi (1938)  
VIOLA DI MORTE, OMBRE E ALTRO
- 311 Alfonso Gatto (1938)  
DIALOGO SUI MASSIMI SISTEMI
- 313 Franco Fortini (1940)  
LA PIETRA LUNARE E ALTRO
- 323 Vittorio Sereni (1951)  
CANCOREGINA
- 327 Eugenio Montale (1953)  
LA BIERE DU PECHEUR
- 329 Edoardo Sanguineti (1959)  
LANDOLFO VI DI BENEVENTO
- 331 Giorgio Caproni (1963)  
RIEN VA
- 335 Eugenio Montale (1963)  
RIEN VA
- 339 Pier Paolo Pasolini (1974)  
LE LABRENE
- 341 Antonella Anedda (1988)  
LE DUE ZITTELLE
- 345 Alfredo Giuliani (1988)  
CONVERSAZIONE SU TOMMASO LANDOLFI
- 353 Mario Luzi (1990)  
A PARTIRE DA *IL PRINCIPE INFELICE*

- 357 Andrea Zanzotto (1990)  
LA PIETRA LUNARE
- 373 Tommaso Ottonieri (2002)  
RACCONTI IMPOSSIBILI
- 389 Giacomo Trinci (2002)  
VIOLA DI MORTE
- 393 Valerio Magrelli (2008)  
DUE NOTE SU LANDOLFI

## **TOMMASO LANDOLFI E I CRITICI SAGGI EDITI**

- 401 Carlo Bo  
LA SCOMMESSA DI LANDOLFI
- 411 Italo Calvino  
UNA PAGINA DELLA POSTFAZIONE
- 413 Marcello Carlino  
LANDOLFI E IL FANTASTICO
- 427 Silvana Castelli  
LE BESTIE E LE BELLE
- 439 Gianfranco Contini  
TOMMASO LANDOLFI
- 441 Giacomo Debenedetti  
IL "ROUGE ET NOIR" DI LANDOLFI
- 457 Oreste Macri  
SURREALE E INFORMALE IN TOMMASO LANDOLFI
- 461 Michele Mari  
TRE FORME DELLA FANTASIA LANDOLFIANA
- 479 Walter Pedullà  
LANDOLFI TRA DUE GIOCHI
- 535 Mario Perniola  
MANIERISMO E AUTENTICITÀ IN TOMMASO LANDOLFI
- 543 Edoardo Sanguineti  
UN PROFILO DI TOMMASO LANDOLFI
- 555 Geno Pampaloni  
TOMMASO LANDOLFI

## **LA CRITICA MILITANTE**

- 571 Edoardo Albinati  
IL GIOCO DELLA TORRE
- 578 Carlo Bo  
UN PANIERE DI CHIOCCIOLE

- 580 Arnaldo Bocelli  
LANDOLFI E L'AZZARDO
- 582 Piero Citati  
CANCROREGINA
- 582 Enrico Falqui  
IL DIALOGO DEI MASSIMI SISTEMI
- 585 Giuliano Gramigna  
DES MOIS
- 587 Giorgio Manganelli  
DES MOIS
- 589 Raffaele Manica  
RACCONTO D'AUTUNNO
- 595 Filippo Massari  
OMBRE
- 599 Geno Pampaloni  
IL TRADIMENTO
- 600 Walter Pedullà  
RACCONTI IMPOSSIBILI
- 603 Walter Pedullà  
LE LABRENE
- 605 Tarcisio Tarquini  
LE DUE ZITTELLE
- 613 Emanuele Trevi  
GOGOL' A ROMA
- 616 Maria Vittoria Vittori  
IL MAR DELLE BLATTE
- 626 Andrea Zanzotto  
LA BIERE DU PECHEUR

## **APPENDICE**

- 627 Alfonso Malinconico  
MANZONI. LA LETTERA AL BOCCARDO: IL CONGEDO DAL DIRITTO

# I “cuori comunicanti” di Tommaso Landolfi

di *Siriana Sgavicchia*

In una conferenza intitolata *Mondo scritto e mondo non scritto*, tenuta nel 1983 presso l'Institute for the Humanities della New York University, Italo Calvino sostiene di essere spinto a scrivere sempre «dalla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere o possedere, qualcosa che ci sfugge». La medesima spinta egli riconosce «anche nei grandi scrittori [...]. Quello che essi ci trasmettono è il senso dell'approccio all'esperienza, più che il senso dell'esperienza raggiunta; il loro segreto è di saper conservare intatta la forza del desiderio». Calvino ritiene, inoltre, che «in un certo senso, [...] sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi. Nel momento in cui la mia attenzione si sposta dall'ordine regolare delle righe scritte e segue la mobile complessità che nessuna frase può contenere o esaurire, mi sento molto vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca di uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione»<sup>1</sup>.

Attraverso queste riflessioni Calvino pone l'accento, ancora una volta come in altre occasioni nel corso della sua attività di narratore e di saggista, sul rapporto tra scrittura e mondo, tra scrittura e sensi, anche tra scrittura e desiderio, evidenziando problematicamente l'intrinseco nesso-varco creativo parola-realtà che si istituisce nell'incontro tra ciò che è rappresentabile e ciò che non lo è, tra ciò che è visibile, udibile, tangibile e ciò che non lo è.

Il suggerimento di Calvino conduce proprio al nucleo della scrittura e della narrazione *visionaria* di Tommaso Landolfi, di cui, come è noto, egli fu estimatore e che un altro lettore d'eccezione, Giacomo Debenedetti, ha definito utilizzando una metafora *visiva* rimasta memorabile: «nel combattimento tra il chiaro e lo scuro, tra la volontà di farsi capire e quella di puntare all'indecifrabile», Landolfi sceglie «una terza via: tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o meglio di occultamento»<sup>2</sup>.

A proposito di oscurità, atmosfera in cui nascono e vivono quasi tutte le mostruose creature narrative landolfiane, è interessante soffermarsi sui frammenti che compongono il *Com-*



*miato* nel volume intitolato *Ombre* (1954). In questa occasione il narratore, prima ancora di approdare all'ultimo lido *cieco* del libro attraverso occhi di uomini che «paiono trapassati», «azzurri» come «fori per cui guardi il cielo»<sup>3</sup>; e, prima di concludere i propri vagabondaggi con un fulminante *réveil* – «non v'è più meta alla nostre pigre passeggiate, se non la realtà»<sup>4</sup> –, fornisce un bell'esempio del contrasto visivo, emotivo e letterario chiarezza-oscurità-occultamento e del chiaroscuro amore-vita-morte. Nel paragrafetto intitolato *I cuori comunicanti* espone, infatti, una *scientifica* norma dell'amore che si oppone alla legge di fisica dei vasi comunicanti, la quale «prescrive a un liquido contenuto entro due vasi comunicanti di raggiungere tosto un unico e medesimo livello». «Ben altra e anzi opposta è la preziosa legge del cuore, biecamente avverso a quanto si dà di ragionevole, tollerabile e stabilito» – avverte di seguito –:

L'amore di due cuori comunicanti è sempre orribilmente sbilanciato, e questo è il motivo che mi conduceva spesso a litigare colla mia buona amica; la quale chiedeva soltanto di essere un poco amata e prezzata da me, ma non capiva che tale era appunto anche il mio desiderio, e tale è l'inesorabile legge dei cuori. Che potevo io se quando il mio cuore era quasi pieno il suo era quasi vuoto? O se quando il mio quasi vuoto il suo quasi pieno [...]? [...] E intanto è avvenuto, per dato e fatto di questa dura legge, che quando ella se n'è andata (o è morta) io son rimasto col cuore quasi vuoto, e nessuno oramai potrà riempirlo più: giacché in quel momento il suo, non il mio era quasi pieno»<sup>5</sup>.

In metafora, la fisiologia dell'amore può rappresentare anche il legame *sensibile* che nella scrittura si instaura tra *realtà* e mondo immaginario (fantastico, visionario, onirico): talvolta, il reale si riversa nel testo di Landolfi «come boccioli», «con occhi tra palpebre socchiuse»<sup>6</sup>; altre volte, parole «illeggibili»<sup>7</sup> dilagano nel mondo, ma tra i due liquidi livelli lo scrittore non crede sia possibile ottenere una misura di equilibrio, pure mettendo in atto le più ardue prestidigitazioni.

I cuori comunicanti, che per Landolfi sembrano destinati ad essere *sbilanciati*, non possono non richiamare, per una via che non è soltanto associativa, uno dei celebri *traités* del surrealismo di André Breton che ha come titolo proprio *Les vases communicants* (1932), il quale, assieme all'innamorata *promenade* di *Nadja* (1928) e all'infiammato *discours* di *L'amour fou* (1937), costituisce un trittico dedicato al desiderio amoroso, politico e poetico dell'avanguardia francese. L'origine del titolo del trattatello di Breton del '32 proviene da Galileo Galilei, che per primo sperimentò, appunto, la legge dei vasi comunicanti; ed è lo stesso

Galilei a fornire anche a Landolfi il titolo della prima raccolta di racconti intitolata *Dialogo dei massimi sistemi* (1937).

Può trattarsi di coincidenze, ma è certo che, sia pure in modo problematico, il rapporto di Landolfi con il surrealismo e con Breton è un dato su cui occorre tornare ancora una volta, valorizzando, in una prospettiva di geografia e storia della letteratura, da una parte, il ruolo fondamentale di mediazione svolto dalla Firenze dell'Ermetismo – con cui Landolfi fu in stretto contatto negli anni Trenta –; dall'altra, il singolare surrealismo di ambientazione ciociara, «georgico», «favoloso», «orfico»<sup>8</sup> del poeta Libero De Libero che sembra avere elementi in comune con il surrealismo *provinciale e primitivo* della *Pietra lunare*.

La penetrazione delle tematiche e delle tecniche dell'avanguardia francese in territorio nazionale e, dunque, una sua *influenza* sulle prime prove di narrazione di Landolfi, risultano, in questo modo, anticipabili di alcuni anni rispetto alla data di pubblicazione del numero monografico dedicato al surrealismo dalla rivista "Prospettive" nel 1940, con cui in maniera esplicita se ne segnala l'ingresso in Italia. Anche Franco Fortini<sup>9</sup> ha sottolineato come l'ambiente fiorentino degli anni Trenta abbia funzionato da filtro per la diffusione della poetica dell'avanguardia francese, soprattutto attraverso Eluard poeta d'amore, producendo a volte «un surrealismo di destra che ignorava la dimensione politica a favore di quella orfica e sublime» e procurando nel suo passaggio una vera e propria «ustione» in autori come Gatto, Luzi e Vittorini.

In questa sede inizieremo col segnalare, quindi, alcune *sincronie* che avvicinano gli esperimenti narrativi di Landolfi alla poetica e, soprattutto, alla narrativa di Breton, in particolare nel versante cronologico indicato dai tre testi dello scrittore francese citati precedentemente, in cui il discorso sull'eros e sulla figura femminile costituisce la metafora viva di una rivoluzione poetica (e politica) e, insieme, il materiale di un racconto autobiografico e teorico che tiene da parte gli estremismi automatici della propaganda del primo Manifesto.

Va detto subito che nel caso di Landolfi, proprio come ha sottolineato Fortini a proposito dell'ermetismo fiorentino, il discorso politico dell'avanguardia francese va messo tra le parentesi; altrimenti dicasi, invece, per tutto il corredo freudiano che accompagna la teorizzazione del surrealismo, perché sogni, simboli, lapsus, giochi di parole, deliri paranoici, manifestazioni isteriche, nevrosi, ossessioni, perversioni sessuali e altre latenze o rimozioni che si incontrano nella narrativa di Landolfi stanno a testimoniare una sua non superficiale conoscenza delle teorie psicoanalitiche (mediata forse anche dal surrealismo), utilizzate piuttosto come materiale di narrazione e d'in-

venzione che per il fine di *analizzare e capire*. Uno degli *umoristici* motti di Aragon-Breton, apparso nel numero unico di “Révolution Surréaliste” del 1928, suona, in questo senso, contestuale: «l'isteria è la più grande scoperta poetica della fine del XIX secolo».

Nel percorso *Nadja – Les vases communicants – Amour fou*, Breton pone al centro del discorso autobiografico (l'incontro reale con Nadja), teorico-letterario (la riflessione sul sogno) e poetico (la celebrazione dell'amore passionale come liberazione nell'arte), la figura femminile<sup>10</sup> e l'incontro amoroso: veicoli di svelamento dell'«enigma», del «presentimento», del mistero della realtà, essi producono una nuova estetica «convulsiva» e rimbaudianamente *sregolata* («La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas»<sup>11</sup>, si legge nella chiusa di *Nadja*).

Nella riflessione di Breton i vasi comunicanti, maschile e femminile, conoscenza oggettiva e desiderio soggettivo, azione e sogno, possono raggiungere un equilibrio liquido proprio attraverso l'esperienza reale e metaforica dell'amore passionale.

Nel frammento sui cuori comunicanti, anche Landolfi, metaforicamente come Breton, allude, attraverso la cinica e chiara legge dei cuori comunicanti, all'oscurità irrazionale che collega, nella scrittura, il mondo sensibile e quello immaginario, anche onirico. Anche per Landolfi la figura femminile è l'Altro necessario che consente il travaso creativo del desiderio esistenziale e poetico. La donna è, però, per l'aristocratico scrittore di Pico, figura dello svuotamento, dell'isolamento, dell'assenza, della mancanza, della morte; mentre per il rivoluzionario Breton è tutto ciò ma è anche *speranza* rivoluzionaria di raggiungere la pienezza della libertà, cioè un bilanciamento tra i due vasi, della realtà e del sogno, della poetica e della politica, del surrealismo e del marxismo (lo stesso Breton chiarisce che la radice del nome Nadja, la più rappresentativa delle sue figure femminili, significa “speranza” nella lingua russa).

Di là dai risvolti politici, le figure femminili e la *poetica dell'innamoramento* nei racconti di Landolfi, soprattutto quelli che appartengono alla prima fase della produzione dello scrittore, tra gli anni Trenta e i Quaranta, sembrano proprio muoversi sulle tracce della ricerca della «*pierre angulaire du monde matériel*»<sup>12</sup> di Breton. È stato sottolineato, infatti, come l'atmosfera di uno dei racconti di *La piccola Apocalisse* (in *Dialogo dei massimi sistemi*), quello dedicato alla *Donna nella pozzanghera*, ricordi l'allucinata *promenade* parigina di André e Nadja nel libro intitolato a quest'ultima<sup>13</sup>. Ed è proprio all'ombra della Parigi avanguardistica che sembra costruito questo racconto di Landolfi; come anche in evidente simmetria si pongono la descrizione della *melusina* Nadja e quella della bionda sconosciuta di Lan-

dolfi. Ancora, i modi della *flânerie* baudeleriana che appartengono al diario di André si ritrovano anche nel racconto landolfiano, con una riduzione, però, delle descrizioni realistiche<sup>14</sup> rispetto a Breton, il quale davvero visse l'incontro con la perturbante Nadja.

La donna della pozzanghera è affascinante come Nadja, e come quest'ultima è creatura delirante; ha da essere, però, rispetto al modello francese, più sofisticata, più elegante, più inquietante per farsi fino in fondo *cittadina*: porta un bel cappello fin sulla fronte che lascia intravedere soltanto un occhio, misterioso, angosciato, angosciante e indossa un *foulard* rosso sanguigno come le sue labbra. Il rosso degli accessori della sconosciuta signora di Landolfi richiamano visivamente la mano infuocata che ad un certo punto della passeggiata Nadja crede di vedere sulle acque della Senna e che interpreta come presagio del romanzo che André scriverà per lei.

Si ferma ancora, appoggia i gomiti sulla balaustra di pietra dalla quale il suo sguardo ed il mio si immergono nel fiume a quest'ora scintillante di luci: "Quella mano che fiammeggia sull'acqua? E' vero che il fuoco e l'acqua sono la stessa cosa. Ma che cosa vuol dire quella mano? Come la interpreti tu? Lasciamci vedere quella mano. Perché vuoi che ce ne andiamo? Che cosa temi? Tu credi che io sia pazza, vero? Non sono pazza. Ma che cosa vuol dire per te: il fuoco sull'acqua, una mano di fuoco sull'acqua? [...] Sono i tuoi pensieri e i miei. Guarda da dove partono tutti, fino a dove si innalzano e come è ancora più bello quando ricadono. E poi subito si fondono, sono ripresi con la stessa forza, di nuovo è questo slancio spezzato, questa caduta ... e così senza fine<sup>15</sup>.

Il rosso è anche il colore del guanto che indossa la mano femminile nel quadro di Giorgio De Chirico intitolato *L'angoissant voyage o L'Énigme de la fatalité* inserito assieme ad altre immagini fotografiche e pittoriche nel testo di *Nadja*. L'immagine insistente della mano che compare nel testo di Breton, anche attraverso il quadro di De Chirico, forse per una coincidenza ancora, torna nel controfrontespizio della prima edizione pubblicata da La Cometa della raccolta *Il Mar delle blatte* (1939). In questo caso il disegno, anch'esso firmato da De Chirico, rappresenta una mano, maschile (la mano di uno scrittore?), che sovrasta lo spazio in cui capeggiano sei figure femminili raffigurate a metà tra muse o dee della statuaria classica e donne in abiti domestici e campagnoli (forse un passaggio dalla città alla provincia che ha a che vedere, come si dirà, con la scrittura della *Pietra lunare*).

Lo scrittore di Pico, nelle sue prime prove narrative, sembra tenere presente l'immaginario del *maître* del surrealismo francese, al punto che ne *La donna nella pozzanghera* appare impegnato piuttosto a suggerire un'atmosfera che non ad inventare, pure con magistrale impiego di virtuosismi<sup>16</sup>, uno dei suoi sorprendenti intrecci. La donna della pozzanghera è «radiante» e «splendente»<sup>17</sup> come Nadja, le sue parole appaiono come il «gioco segreto»<sup>18</sup> di quella che Breton definisce la *donna-presentimento*. Durante la *promenade* notturna la sconosciuta di Landolfi parla del mondo e degli uomini in una chiave straordinariamente nuova, visionaria, *convulsiva*, al di là del bene e del male, e la stessa cosa avviene anche durante i *rendez-vous* parigini in cui André incontra la sua *femme errante*. La donna della pozzanghera in un monologo magico, tutto visivo, ma non *fusionale* e non rivelatore come quelli di *Nadja*, racconta e immagina:

Mi piace [...] guardare al male e al bene, al vizio e alla virtù [...] non so che siano la bontà e la protervia, l'orgoglio e l'umiltà: degli uomini e delle cose conosco solo i colori, o piuttosto le luci (giacché ciascuna luce ha un colore). Non intendo l'espressione dei loro volti, i loro gesti, ma il colore degli abiti e delle pelli, dei capelli delle unghie e degli occhi, e fors'anche della luce che li circonda. A vero dire, tutto quanto so è che al mondo esistono luci e colori. Ciò che gli uomini chiamano avarizia e gioia, dolore e terrore, sono per me luci azzurre o verdi, rosee o gialle [...]. Tradurre una luce o un colore è impossibile [...] e così, i nomi che darò a queste luci perché tu le intenda, saranno soltanto parole tardive e approssimative, rammentalo! [...] I miei colori e le mie luci [...], l'ho pensato talvolta, sono quasi *al di là* (posso dire soltanto così) di ciò che essi [gli uomini] chiamano vizi e virtù, male bene [...]. Essi adoperano queste luci e questi colori – indicò le infinite luci della grande strada – come parole di cui abbiamo dimenticato il significato, come le parole di una lingua che nessuno conosce<sup>19</sup>.

La passeggiata notturna e cittadina nel racconto di Landolfi prosegue fuori dall'abitato, mentre la donna diventa sempre più pallida e mentre a fatica si trascina. In un angolo, all'improvviso, si avvicina all'uomo e lo bacia e lo abbraccia con il suo corpo segaligno, scarnito, divorato: «le sue braccia secche mi stringevano in una morsa viva di carezze convulse»<sup>20</sup>. È un abbraccio della morte. La donna si ferma, quindi, presso una pozzanghera, avanza verso di essa e vi si immerge facendo inghiottire il suo corpo dalla melma: lentamente, giù giù, fino alle ciglia, alla testa, ai capelli, come un'Ofelia grottesca.

A differenza del racconto di Breton, qui non vi è, però, rivelazione autentica, né di tipo autobiografico, né narrativo in senso ampio, ma svuotamento: la figura femminile in Landolfi, solo momentaneamente, si fa veicolo di un Altro. Come nella teoria dei cuori comunicanti, scomparsa la donna, il vagabondaggio notturno del protagonista si rivela un sogno non realizzabile, un *racconto impossibile*. Landolfi mantiene vigile il controllo dell'artificio<sup>21</sup> anche quando è sedotto dall'estetica *convulsiva*; in questo senso la distanza dall'intenzione rivoluzionaria di Breton, che chiude *L'amour fou* con «Je vous souhaite d'être follement aimé», è molto evidente.

Per Landolfi, all'origine della rappresentazione del personaggio femminile sta una cicatrice esistenziale e filosofica non curabile, cioè l'impossibilità di cucire insieme parole e mondo, natura e arte: il desiderio non può mai diventare azione e neppure la follia rivela fino in fondo. L'origine di quella cicatrice è femminile, e materna, e di essa lo scrittore fornisce un'immagine nel racconto intitolato *Volturna* inserito nella raccolta *La spada* (1942). Si narra la giornata grigia e piena di contrattimi banali e spiacevoli di un uomo che, scendendo le scale di un ufficio in cui si era recato per una noiosa pratica, involontariamente, impiglia il soprabito in una voluta della ringhiera procurando una lacerazione nel tessuto dalla tasca al petto. Deciso a recuperare il soprabito, l'uomo va da una rammendatrice che con pazienza si mette a lavoro e in poco recupera il danno rendendo invisibile lo strappo («Così quella parca benigna raccolse le fila troncate e contorte della mia giornata e dolcemente le riannodò»<sup>22</sup>). In postilla al racconto si aggiunge, però, che il rammendo tenne per un paio di stagioni ma poi la traccia dello strappo gradualmente riaffiorò nel tessuto «finché apparve da ultimo come un'orribile cicatrice. Di più, i fili che univano le labbra dello strappo parevano a ogni istante dover cedere e la ferita della stoffa doversi riaprire in tutta la sua spaventosa oscenità»<sup>23</sup>. La ferita oscena potrebbe essere un'immagine perturbante del sesso femminile, una sorta di ferita della nascita, una ferita materna e della madre che in Landolfi segnala la scissione vita-morte. Questa ferita dell'origine non può essere nascosta da alcun rammendo, da alcun intreccio narrativo, perché i fili del tessuto tendono a sciogliersi l'uno dall'altro scoprendo il vuoto, nonostante una sapiente e apparentemente benigna parca – lo scrittore – provveda di volta in volta a riannodarli. Il testo in cui riaffiora la cicatrice femminile e mortuaria dell'origine, con esiti tra i più originali e duraturi di Landolfi, è *La pietra lunare* (1939). In questo racconto rimane forse traccia del *suggerimento* surrealista, ma Landolfi si svincola dal *décor* urbano e parigino di Breton immergendosi nel paesaggio materno della

provincia. Gurù ripropone il motivo della bellezza ambigua<sup>24</sup> e *convulsiva* come in *La donna nella pozzanghera* ma in una cornice in cui si compie l'epifania e in cui la ferita narcisistica sorprendentemente viene ricucita (Gurù è una cucitrice) nella mitologica metamorfosi della «capramannara», *cuore comunicante*, divino e ferino, che consente la discesa alle Madri. Gurù è la musa inquietante di Landolfi, una folle come Nadja, è l'autrice di un «cantare uterino»<sup>25</sup> e, come le donne di Breton, ha riflessi violacei negli occhi<sup>26</sup>. Entrambi i personaggi femminili, Nadja e Gurù, incarnano una patologia lunare e un desiderio perturbante. Tracce del modello surrealista rimangono in certi modi del discorso di Gurù che alludono alla «pensée parlée»<sup>27</sup> del Manifesto del 1924:

È vero che hai scritto un libro (il giovane aveva infatti pubblicato da poco, a sue spese, un libretto di versi) che vivi solo nel tuo palazzo ci posso venire una volta che sei cacciatore e vai solo col tuo cane fino a Campello com'è la città ci sono case più grandi di queste c'è molta gente per le strade e molta luce di notte ti piace la luna hai risalito mai il torrente sei stato mai alla foresta di faggi lassù quando ti sposi e di' ancora una volta ti piace la luna le notti di stelle ti piace il vento gli alberi e i ruscelli ti sei innamorato di nessuna ti piacerebbe stare con me sulla montagna ora e respirare l'aria insieme..?<sup>28</sup>

Ma alla *flânerie* modernista di Breton fa da controcanto in Landolfi la nostalgia e la parodia<sup>29</sup> della *wanderung* romantica accanto ad un'animalizzazione tra *fauve* ed espressionismo che ricorda le immagini di alcuni quadri di Marc Chagall (la serie dedicata agli sposi, ad esempio, in cui l'uomo viene rappresentato con testa di capra).

Il protagonista di *Nadja*, «je», incontra la sua *femme*, per caso, in una strada di Parigi e le immagini che la donna suscita nel paesaggio reale e mentale di questo spazio, le *necessarie casualità*, il delirio creativo che impersona sono dentro un tessuto moderno e urbano e baudeleriano – *bistrot*, cinema, teatri, hotel, monumenti –; nel caso di Landolfi, *l'angoissant voyage* conoscitivo ha inizio in un contesto provinciale e paesano e prosegue nei boschi di P., su per le colline del basso Lazio, tra piante dai nomi sconosciuti e stranianti, tra superstizioni e animali domestici e mitici come le capre.

Attraverso la dinamica amorosa maschile-femminile Landolfi svela ne *La pietra lunare* il volto invisibile, l'*ombra* della realtà che preme e batte sul muro della prigione del mondo sensibile come nella bella immagine di Calvino.

La soluzione narrativa e stilistica della *Pietra lunare* è, forse,

più rivoluzionaria di quella auspicata da Breton e, superando anche la prospettiva freudiana, giunge ad attingere, proprio attraverso l'immagine dionisiaca della donna-capra, agli archetipi dell'inconscio collettivo, al simbolico mondo delle Madri, stabilendo «continuità» e «comunicazione»<sup>30</sup> tra i due livelli, tra i due *vasi*, dell'umano e del selvaggio, anche dell'umano e del sacro.

Cesare Pavese, più junghiano che freudiano, in un appunto del *Mestiere di vivere*, 19 novembre 1939<sup>31</sup>, ne scrive proprio in questi termini, valorizzando la lettura di un testo che anche secondo Andrea Zanzotto non è solo un «brillantissimo, sconcertante» romanzo fantastico ma anche «una vera e propria rifondazione di miti», «una nuova teogonia o cosmogonia che viene sparata vulcanicamente su dalla sorgente della vita»<sup>32</sup>.



## NOTE

- 1 I. Calvino, Presentazione, in Id., *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 2007, pp. VII-VIII.
- 2 G. Debenedetti, *Il "rouge et noir" di Landolfi*, in Id., *Intermezzo*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 218.
- 3 T. Landolfi, *Commiato, in Ombre*, in Id., *Opere 1937-1959*, vol. I, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 807.
- 4 Ibid., p. 808.
- 5 Id., *I cuori comunicanti*, ibid., p. 807.
- 6 Id., *Fiori*, ibid., p. 806.
- 7 Id., *Parole*, ibid., p. 806.
- 8 Cfr. A. Biondi, *L' "Italie magique", il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi*, in *Una giornata per Landolfi. Atti del Convegno Firenze 26 marzo 1979*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 70 e sgg.
- 9 F. Fortini- L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977, p. 40.
- 10 *Les vases communicantes* è diviso in tre parti ognuna delle quali si apre con un'epigrafe in onore di *femmine folli*, la prima dalla freudiana *Gradiva* di W. Jensen, la seconda da *Aurélia* di G. de Nerval, la terza da *Nadja*. È da notare che dell'irrazionale, della follia in Nerval Landolfi discute con acume in un articolo scritto in occasione del centenario della morte dello scrittore francese e raccolto nel volume *Gogol a Roma* (Milano, Adelphi, 2002, pp. 219-224), recuperando con ironia ed autoironia una *boutade* dell'«illuminato Gérard», il quale volle scrivere sotto un suo ritratto «Je suis l'autre».
- 11 A. Breton, *Nadja*, Paris, folio, 2007, p. 132.
- 12 A. Breton, *Les Vases communicants*, in Id., *Oeuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, vol. II, Paris, Gallimard, 1992, p. 149.
- 13 Cfr. L. Fontanella, *Il Surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 204 e sgg.
- 14 Cfr. D. Scarpa, Prefazione a A. Breton, *Nadja*, trad. di G. Falzoni, Torino, Einaudi, 2007, p. IX.
- 15 A. Breton, *Nadja*, trad. di G. Falzoni, cit., p. 69.
- 16 E. Sanguineti (*Tommaso Landolfi*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II, Milano, Marzorati, 1963, p. 1532), a proposito del virtuosismo di Landolfi, scrive: «[...] Al limite, infine, è *La donna nella pozzanghera*, dove lo sposarsi di un sublime manieristico, un liberty tutto di testa, e di prepotente angoscia onirica, raggiunge uno schematico che, nella sua astrazione paradigmatica, riesce perfetto, e insieme insopportabile, nell'ostentazione del calcolo».
- 17 T. Landolfi, *La piccola apocalisse* (II. *La donna nella pozzanghera*), in *Dialogo dei massimi sistemi*, in Id., *Opere 1937-1959*, vol. I, cit., p. 74.
- 18 Ibid., p. 75.
- 19 Ivi.
- 20 Ibid., p. 83.
- 21 Sulla sistema delle connessioni tematico-formali della prima produzione narrativa di Landolfi cfr. C. Martignoni, *Landolfi, o il talento della mobilità*, in *La «liquida vertigine»*. *Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato 5-6 febbraio 1999*, Firenze, Olschki, 2002, p. 155 e sgg.
- 22 T. Landolfi, *Volturna*, in *La spada*, in Id., *Opere 1937-1959*, vol. I, cit., p. 348.
- 23 Ibid.
- 24 Cfr. M. C. Papini, *L'ambigua immagine de "La pietra lunare"*, in *Una giornata per Landolfi*, cit., p. 117 e sgg.
- 25 Così E. Montale definì la *Canzone di Gurù*, dopo averla letta in dattiloscritto in una copia che lo stesso Landolfi volle inviargli. Cfr. Nota a T. Landolfi, *La pietra lunare*, in Id., *Opere 1937-1959*, cit., p. 984.
- 26 In *Les vases communicantes* Breton rinvia ad un verso di Rimbaud in *Voyelle* per spiegare l'orrore e l'attrazione esercitata su di lui da «les yeux violets». Il verso citato è «O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux», in A. Breton, *Les Vases communicants*, in Id., *Oeuvres complètes*, cit., p. 175.
- 27 A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in Id., *Oeuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 326.
- 28 T. Landolfi, *La pietra lunare*, in Id., *Opere 1937-1959*, cit., pp. 130-131.
- 29 Cfr. la lettura del racconto in chiave di parodia di S. Maxia, «Casta diva che inargenti...». Stilizzazione e parodia nella «Pietra lunare» di Tommaso Landolfi, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche. Scritti in onore di Walter Pedullà*, a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, p. 433 e sgg.
- 30 Cfr. W. Pedullà, *Undici prove dell'esistenza di Landolfi*, in Id., *Lo schiaffo di Svevo*, Milano, Camunia, 1990, p. 188.
- 31 «Compreso, leggendo Landolfi, che il tuo motivo del caprone era il mot. del nesso tra l'uomo e il naturale-ferino. Di qua il tuo gusto della preistoria: il tempo in cui s'intravede la promiscuità dell'uomo con la natura-belva. Di qui la tua ricerca dell'origine dell'immagine in quei tempi» in C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 377. Cfr. anche F. Pierangeli, *I "cari mostri" di Landolfi e Pavese*, in *La "liquida vertigine"*, cit., p. 189 e sgg.
- 32 A. Zanzotto, *Nota introduttiva* in T. Landolfi, *La pietra lunare*, Milano, Rizzoli, 1990, p. X.