

Andrea Cortellessa

Piccole apocalissi.

Metaracconti di Tommaso Landolfi

In ricordo di Guido Guglielmi

Sommario

- I. [Introduzione](#)
- II. [Alberto Savinio](#)
- III. [Echi romantici e leopardiani](#)
- IV. [Il "primo" Landolfi](#)
- V. [Tre forme di metaracconto](#)
- VI. [Conclusioni](#)

«Gioire o soffrire con la sorte degli uomini che l'opera d'arte ci riferisce e rappresenta, è una cosa assai differente dal vero godimento artistico. Ma c'è di più: questa partecipazione dell'umano che ci suggerisce l'opera, è incompatibile, per principio, con la vera e propria contemplazione artistica. Si tratta d'una questione di prospettiva estremamente semplice. [...]

Immaginiamo di stare a guardare un giardino attraverso il vetro d'una finestra. I nostri occhi si disporranno in modo che il raggio dello sguardo penetri il vetro, senza trattenersi in esso, e vada a posarsi sui fiori e sulle frondi. E poiché la meta della nostra visione è il giardino e l'arco visuale è diretto fino a lui, noi non vedremo il vetro e il nostro sguardo passerà oltre senza percepirlo. Quanto più puro è il cristallo, tanto meno ne avvertiremo il tramite. Però in un secondo momento, facendo uno sforzo, possiamo staccarci dal giardino e, ritraendo il raggio visivo, fermarlo sul vetro. Allora il giardino scompare ai nostri occhi e di esso vediamo soltanto alcune masse di colore confuse che sembrano diffuse sul cristallo».

J. Ortega y Gasset, in *La disumanizzazione dell'arte*

«Noi ci ostiniamo a credere [...] che la letteratura sia una cosa seria».

T. Landolfi, in *Il caso Beckett*

I. Introduzione

«[...] È noto che per tutta la sua vita egli desiderò scrivere un romanzo e che si sentì menomato per non esserci riuscito; ma uno ne andava scrivendo, sebbene a minuzzoli, tra i maggiori di tutte le letterature, aperto sul mondo come i mille occhi di un insetto, i quali ne formano poi uno solo. Ed è tra le pagine di questo sparso romanzo che bisognerà, con amore, con pazienza persino, cercare il suo vero volto».¹

Sono parole che Tommaso Landolfi dedica a uno dei *suoi* autori, Čechov, ma è sin troppo facile riferirle al loro stesso estensore. Quando vengono scritte, nel 1954, è ormai passato l'entusiasmo destato - tra i *few* del *compagnonnage* fiorentino - dallo strepitoso esordio, col formidabile trittico costituito da *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), *La pietra lunare* (1939) e *Il Mar delle Blatte e altre storie* (pure del '39). Landolfi è da tempo passato nel canone degli "isolati" - prestigiosi, magari geniali, ma risolutamente al di fuori delle dinamiche e delle dialettiche dell'"attualità" letteraria. Due referti critici celebri esprimeranno di lì a poco un'insoddisfazione simile per gli sviluppi (o i non-sviluppi) di un'arte, la sua, nelle premesse promettente in sommo grado. Luigi Baldacci gli rimprovera di non aver mai dato ai suoi lettori, pochi ma fedeli, l'Opera sospirata: «se Landolfi ci desse veramente il libro nel qual questa lucida denuncia del proprio vuoto fosse condotta all'ultimo approfondimento e, in piena esplicitzza, investisse aspetti più complessi, forse egli diverrebbe quello scrittore "maiuscolo" che potenzialmente è».² Mentre Gianfranco Contini prima opina che «la freschezza di questo libretto» (*Dialogo dei massimi sistemi*) «non sia stata

superata dalla successiva, traboccante produzione», osteggiata del resto da «un'impostazione bloccata, non favorevole a sviluppi dialettici»³ per poi più esplicitamente condannare l'autore alla qualifica di «continuatore fecondo di se stesso in modalità poco variate», imputandogli «una prevedibilità onorevole ma leggermente delusiva» (smentendo, appunto, il largheggiare di pronostici di quarant'anni prima).⁴

Ma quest'attesa di "libro totale" - da parte di critici, pure, così ben disposti - peccava d'incomprensione; e non solo del "caso" in oggetto. Bensì, e ben più gravemente, riguardo a un cambiamento di paradigma epocale: per cui nel Novecento - ha magnificamente sintetizzato Guido Guglielmi - «si guarda al tutto a partire dal dettaglio, dal particolare, dall'incompiuto». Dal momento che «la conoscenza non pretende più di esaurire il proprio oggetto», nella pienezza del Moderno, «il frammento acquista piena autonomia e dignità artistica». Se «il Novecento [...] degerarchizza i generi» e «promuove i generi considerati tradizionalmente minori»,⁵ le *forme brevi* insorgono come discontinuità privilegiate: costitutivamente *critiche* delle forme tradizionali di rappresentazione. L'iperbole del dettaglio gremisce le strutture di continue intermissioni, di "buchi" cortocircuitanti: che fanno della narrativa, più che un solido prisma, una specie di oggetto frattale. E a questa *riduzione* - come, in laboratorio, isolando e prelevando un campione del reale ai fini di osservazione e descrizione sperimentali - fa spesso riscontro un'accentuata componente metalinguistica. Allora il racconto descrive se stesso: porgendosi a *esempio* di un'idea di letteratura o, *tout court*, di un'idea *della* letteratura.

II. *Alberto Savinio*

Si veda il precedente - senz'altro da Landolfi tenuto d'occhio - di Alberto Savinio. Il quale non concepisce un insieme testuale, si può dire, se non a partire dalle sue lacune, dalle sue segmentazioni, dai suoi "vuoti". Ed è

questa anche una sua ossessione tematica: in un gioco di specchi in cui non si può mai dire quale dei due sistemi allegorizzi l'altro. (Piuttosto, con fluidità squisitamente saviniana, si assiste a un'incessante osmosi fra i due piani.) Ed è tanto più eloquente, detta situazione, in quanto sul piano strutturale, nelle sue opere mature, Savinio traspone - radicalizzandola - la fluida indecidibilità *linguistica* dell'opera prima, *Hermaphrodito*: nella quale, ha scritto Guglielmi, «l'impasto di materiali linguistici eteroclitici è una scelta che privilegia l'improprio contro il proprio e vuol far giustizia del mito di un'identità cosa-parola».⁶ Ma la medesima funzione riveste appunto, nel séguito dell'arte saviniana, l'impianto frammentario - "polimaterico", viene da dire - della sua narrativa. Scrittore che con mezzo secolo d'anticipo indaga incubi ed estasi del *post-human*, a volte disegna "corpi senza organi" (come quello del *Signor Münster* di *Casa «la Vita»*, che contempla la scomposizione del suo corpo);⁷ più spesso mette in scena - in effetti - *organi* (narrativi) *senza corpo*. Si veda per esempio, in *Achille innamorato*, l'*Orto di ortaggi umani*: cinque "freddure" che è difficile evitare di leggere in chiave metanarrativa. Nella prima di esse l'occhio di vetro di «Napoleone il guercio», abbandonato dopo la morte del padrone, assiste al tradimento della vedova col miglior amico di Napoleone e, «raccolto quel poco di forza di cui può disporre un occhio di vetro», schizza fuori dal suo bicchiere e si lancia contro il muro, per ricadere «in una pioggia cristallina sul pavimento».⁸ Così è questa "narrativa": una costellazione di occhi mai svegli e mai addormentati, orbi d'intenzioni, abbandonati a luccicare nella penombra d'un *intérieur* borghese. («Occhi» sono definiti da Savinio, si ricorderà, anche i brevi interludî in *light verses* che, a mo' di tipografici "occhielli" appunto, punteggiano l'ordito narrativo - e verbovisivo - di *Casa «la Vita»*.) Con severità ironica e lieve (ma non per questo meno tremenda), questi occhi non cessano di fissarci: ricordandoci le pretese insoddisfatte della nostra anima, l'infinita fragilità del nostro corpo. Della nostra vita.⁹

III. *Echi romantici e leopardiani*

Ma l'«eccentrico ottocentista in ritardo»¹⁰ poteva trovare anche nel repertorio a lui più caro - quello romantico - un'anticipazione già pienamente consapevole del nesso tra frammentazione delle forme e loro *criticità*. *La pietra lunare*, il libro che segue di due anni *Dialogo dei massimi sistemi*, ostenta due epigrafi "d'autore". Quella in coda è un lungo *pastiche* leopardiano campionato dallo *Zibaldone*; l'altra, iniziale, è dai *Discepoli di Sais* di Novalis.¹¹ Novalis è in questi anni al centro dell'attenzione di Landolfi (che nel '42 proporrà una traduzione parziale dall'*Enrico di Offerdingen* entro *Germanica*, l'antologia narrativa curata per Bompiani da Leone Traverso),¹² al quale presta numerosi spunti d'intreccio ma che con ogni probabilità incoraggia, in primo luogo, sulla strada del "frammento infinito".¹³ I protagonisti della *Frühromantik* non compiangevano affatto l'opera di Novalis ridotta a congerie di "frammenti": *piuttosto, la esaltavano proprio in quanto tale*. Senz'altro questa la concezione di Friedrich Schlegel, per il quale il frammento «non è l'abbozzo destinato a essere ampliato o il lacerto di una trattazione che doveva essere più estesa: non è *divenuto* frammento ma è *nato* come tale».¹⁴

E chissà - per venire all'altro *phare* della *Pietra lunare* - se conosceva una lettera tarda dell'amato Leopardi, Landolfi, nella quale (riferendosi all'edizione Starita appena iniziata) traccia una specie di consuntivo terminale della propria attività: «malgré le titre magnifique d'*opere* que mon libraire a cru devoir donner à son recueil, je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder, mais ma carrière n'est allée plus loin».¹⁵ Di là dall'*understatement* terminale di Leopardi, la frase ben si presta a commentare (anche per la sfumatura musicale del *préluder*...) la poetica delle «prove di voce»: da Landolfi a lungo praticata e infine, in una nota pagina diaristica di *Des mois*, col consueto sarcasmo limpidamente enunciata:

«Secondo X io sarei un di quei tali vocalizzatori (meglio si chiamerebbero, alla russa, *oanti*) che forniscono straordinarie prove di voce, e son poi incapaci di filare una romanza, per non dire di cantare un'opera, o comunque non si decidono mai a farlo. Giusto! Ma, se giusto davvero, la risposta alla perplessità del critico sarebbe già nell'*Ottavio*, là dove si afferma press'a poco che basta poter fare una cosa perché non sia più necessario o diventi inutile farla. Questa delle prove di voce sarebbe dunque una poetica come tutte le altre».¹⁶

(E in effetti già in *Ottavio di Saint-Vincent* si leggeva, di nuovo leopardianamente...: «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»).

IV. Il "primo" Landolfi

Quella "frammentaria" del Landolfi narratore entro il *Dialogo dei massimi sistemi* era, in ogni caso, scelta fortemente consapevole: da un lato facendo riferimento con grande precisione "filologica" al repertorio d'elezione,¹⁸ dall'altro strizzando l'occhio alla più recente *vague* letteraria.

Al di là di Savinio - di lui ancora più "isolato" - negli anni delle prime raccolte di Landolfi l'istanza metanarrativa è fatta propria, infatti, dal gruppo "solariano". Esemplare, per esempio, la parabola di una narratrice come Gianna Manzini: che tesaurozza la lezione "europea" di un Gide, di una Mansfield, soprattutto di una Woolf, offrendo proprio in quegli anni interessanti esperimenti di "metaracconto" come (nel '36) *Casa di riposo*, che reca il sottotitolo *Romanzo da fare*¹⁹ (attitudine coltivata da Manzini anche oltre, col suo capolavoro *Lettera all'editore*).²⁰ A livello europeo Gide fa da modello per giovani autori fra loro anche molto distanti (sino a

filiazioni "eversive", ormai mescolate con il surrealismo, come nel caso di Michel Leiris);²¹ e alla sua evoluzione Landolfi resterà sempre attento».²²

In ogni caso, nel por mano ai suoi primi racconti Landolfi ha già chiarissima l'idea, e anche le possibili aporie, di una letteratura scritta col *controcanto parodico interno* di una vigile coscienza autocritica. Di una metaletteratura, insomma. L'eccezionale incunabolo di *Fantasia pusckiniana* - pubblicata su «Letteratura» (una delle due costole nelle quali s'era scissa «Solaria») nello stesso '37 del *Dialogo* - non potrebbe essere più chiaro».²³ Sin dall'inizio il nostro scrittore si colloca in quella «posizione al limite» che meglio di tutti ha descritto Guglielmi («la posizione del narratore la possiamo allora definire una posizione al limite. Landolfi infatti non sovverte le trame del racconto per crearne delle nuove, ma si colloca al margine del racconto. È di qui che gli viene l'impulso al raccontare. Il suo racconto nasce dove muoiono i racconti»)²⁴.

In questo senso, davvero la scrittura di Landolfi «conduce sempre un doppio discorso: l'uno propriamente narrativo e l'altro che riflette sul primo».²⁵ La componente metanarrativa si rinverrà allo stato colloidale, per così dire, in quelle fantastiche formazioni di compromesso che sono i "diari" (*LA BIERE DU PECHEUR*, 1953; *Rien va*, 1963; *Des mois*, 1967): nei quali si assiste a un continuo dibattimento fra la scrittura e il suo doppio, un proliferare di autocommenti malevoli, un vero e proprio sdoppiamento della personalità stilistico (senza negarsi neppure la *mise en abîme*, il meta-meta-commento...: «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»)²⁶.

Ma essa non manca neppure nei racconti della prima stagione. A parte il racconto eponimo dell'opera d'esordio - il cui titolo, falsamente ironico, è in tal senso tutto un programma - si pensi a quello che dà il titolo al *Mar delle*

Blatte, dove il sangue che esce dalla ferita procuratasi da Roberto Coracaglina, infestato di oggetti perturbanti destinati nel prosieguo del racconto a subire fantasmagoriche metamorfosi oniriche, allegorizza un'interiorità minacciosa e, alla lettera, *indicibile* (se non, appunto, sotto forma di laboriose e quand'anche scintillanti formazioni di compromesso).²⁷ Ma - più in generale e su "scala" più fine, per così dire - quasi sempre nella narrativa di Landolfi, ben sintetizza Alberto Pezzotta, «il *narratore esterno* (quello che la tradizione identifica, ingenuamente, come portavoce dell'autore) prende la parola per commentare le finzioni cui sta dando espressione. Incurante dell'economia e della credibilità del racconto, tale narratore svolge un ruolo perturbante e intrusivo, così da compromettere la tranquilla accettazione della finzione. Il racconto, da semplice resoconto dei fatti, diventa quindi racconto di secondo grado, racconto di racconto».²⁸

V. Tre forme di metaracconto

Volendo sintetizzare: in quello che per comodità continuo a chiamare "primo" Landolfi (sulla periodizzazione interna al *corpus* il dibattito è consistente) si danno tre forme, o forse sarà appunto meglio dire tre "scale", di metaracconto (restando avvertiti del fatto, ovvio, che i tre procedimenti possono nello stesso testo coesistere e fra loro variamente sovrapporsi e mescolarsi). Anzitutto, l'apologo sulla letteratura in quanto tale; o, per la precisione (essendo l'autore in questione, com'è noto, perfettamente alieno da interessi di tipo, diciamo, sociologico), sul ruolo che essa svolge nell'esistenza di chi scrive. Un esempio perfetto è *La spada*, il racconto che dà il titolo al libro del '42: dove la splendida «arme inclita e portentosa» trovata «rovistando fra il retaggio degli avi» dal «malinconico scialacquatore» che risponde al nome di Renato di Pescogianturco-Longino, e con la quale egli finirà per tagliare a mezzo il «corpo di giglio» d'una «fanciulla bianca» che è apparsa per invano

dichiarargli il suo amore, è allegoria d'un talento *sublime* (non a caso è menzionato Longino...) ma distruttivo: che l'irrisolto erede immerito «avrebbe potuto impugnare in difesa del bene o almeno per la sua felicità», ma col quale invece non può far altro che «distruggere quello che aveva di più caro sulla terra».²⁹ Ma si pensi anche al celebre *La moglie di Gogol*: nell'apologo sull'autore delle *Anime morte*, imprevedibilmente coniugato con un fantoccio di gomma destinato a fine ingloriosa, è dato anche leggere un'allegoria spietatamente grottesca dell'atto di creazione letteraria (la bambola è «forma irripetibile», «creazione ogni volta diversa» animata dal «soffio creatore» del suo autore).³⁰

Vi è poi il racconto che problematicamente indica e denuncia *una certa idea di letteratura*; nella fattispecie - Landolfi non è certo un pusillanime... - *proprio quella che si sta praticando*. In un intervento recente Sandro Maxia s'è spinto a leggere in questa chiave anche *La pietra lunare*: romanzo breve che del "primo" Landolfi è considerato il capolavoro e del quale ben si può dire che sia stato «concepito al cospetto, per così dire, di tutta la tradizione letteraria europea moderna»; sicché la stilizzazione parodica a ipotesto moltiplicato che lo contraddistingue sarebbe incarnata dalla protagonista, la capra mannara Gurù («icona stessa della poetica di Landolfi, dominata dalla dinamica dell'ibridazione»)³¹. Ma direi sia senz'altro questo il caso delle *Due zittelle*: forse la più audace e complessa fra le "favole d'identità" landolfiane. Non c'è qui lo spazio per un'analisi dettagliata; basti dire che anche il delitto di cui si macchia la scimmia - anzi, «scimia» - Tombo, nottetempo sorpresa a imitare i gesti del sacerdote durante la messa, va letto non solo quale complessiva «allegoria della letteratura»³² nella quale la conclusiva condanna allude a quella di un «linguaggio [...] del sacrilegio»;³³ è in gioco, qui, la *natura* di quel *sacrilegio*: che è precisamente la conduzione *parodica* - scimmiettante - della scrittura: quella che il "primo" Landolfi ha, con *La pietra lunare*, portato a un'espressione massima e insuperabile (nonché,

con *La spada*, a una prima - s'è visto quanto severa - messa in discussione).

La *scimmia* come emblema dell'imitazione letteraria - goffa e improvvida in quanto troppo esplicita e diretta, inevitabile "brutta copia" della naturalezza dell'"originale" - è figura topica nella cultura dell'umanesimo e, in generale, nella nostra tradizione letteraria. La usa già Petrarca in una delle *Familiars* (XXIII, 19, 11-13) indirizzate a Boccaccio, che si legge come rapida autobiografia dell'apprendistato letterario ma anche come compiuta teoria dell'*imitazione*. Chi utilizzi tanto l'*inventio* che l'*elocutio* altrui si rende colpevole di cattiva imitazione: quella delle *scimmie*³⁴ appunto (chissà che la scrizione scempia del titolo landolfiano non alluda alla *simia* del latino umanistico...; *Simia Dei* era ancor più topicamente detto, d'altronde, il Maligno: una cui tipica attività è proprio la messa nera - la *parodia* del rito, cioè). La forma *inclassificabile* delle *Due zittelle*, di nuovo a metà fra la novella e il romanzo - ha scritto Marcello Carlino - «fa mostra di imitare, con gesti rapidi e secchi quanto plateali, le forme pretenziose del romanzo»:³⁵ e così decreta che «il romanzo non è ormai se non la parodia del romanzo della tradizione».³⁶

Va annoverata, infine, una terza forma di metaracconto, quella più pura e, in ogni caso, dichiarata come tale: il racconto, cioè, che parla direttamente di se stesso. Prendiamo a esempio *La piccola apocalisse*, nel *Dialogo dei massimi sistemi*: testo citato dallo stesso Guglielmi, del resto, come tipico *exploit* metanarrativo di Landolfi.³⁷ Nella prima sezione (intertitolata *Nippies*) e nelle prime parti della seconda (intertitolata *La donna nella pozzanghera*, e presentata come frammento narrativo partorito da uno dei personaggi della prima - convenzionalmente indicati con lettere dell'alfabeto maiuscole), la complessa congerie di elementi semplici del racconto, di motivi stremati del repertorio (la *belle dame sans merci*, l'ambientazione equivoca, il soffuso luminismo - «quello che vorrei chiamare, appunto, *nerodiluna*»), si ricombina quasi "a caso", seguendo la

traccia di una vividissima serie di "scene": figurazioni d'ambiente violentemente cromatiche.

La nota che incornicia la seconda sezione del racconto avanza ipotesi in merito alla possibile continuazione del «racconto non finito» del personaggio «D» (pare, così, davvero echeggiata la *Nota sul seguito* che Ludwig Tieck pose in appendice all'*Enrico di Ofterdingen*, facendo ipotesi in merito alla possibile conclusione del torso narrativo, *L'attesa*, dell'amico Novalis, morto prima di poter ultimare la seconda parte, *L'adempimento*)». ³⁸ Tre sono le conclusioni passate in rassegna:

«(Malgrado ogni apparenza, il racconto non è finito, come testimoniano i piani confusi che ne lasciò D, quando si perse definitivamente in terra straniera [...] Pare, dunque, che in un primo momento l'autore propendesse alla composizione di un'ultima parte in cui si sarebbe gabellato per sogno tutto il fin qui narrato; la realtà sarebbe stata un risveglio più o meno disastroso, una visita al ristorante delle prime scene, un riconoscimento, in una delle sue frequentatrici, della donna del sogno, e, per finire, una corsa vana dietro di lei [...] Il commento orchestrale a detta fase suprema sarebbe stato probabilmente, dopo tante citazioni epigrafiche, una citazione da Hoelderlin (im Winde-Klirren die Fahnen), che appunto figura a conclusione del piano n. 1.

Che un tale scioglimento semplicistico e amorale non potesse soddisfare un uomo come D, non meraviglia. Vediamo infatti quest'ultimo nei piani n. 2 e 3 arrabattarsi a inventare qualcosa che faccia da contrappeso alle cupe fantasie della donna bionda: gli occorreva una vicenda aerea e lieve [...] Non la trovò, e si ridusse a immaginare, in mancanza di meglio, che passando a sole già alto vicino a quella tale pozzanghera, la donna bionda ne riemergesse all'improvviso "come un russalca" (piano n. 3) e che se ne andassero a passeggiare e a vivere in campagna, e si sposassero poi in grazia del Signore; e tutte le cose sarebbero andate per il loro verso [...]

Epperò, invece di insistere sugli infelici concepimenti che questa ricostruzione approssimativa pone in luce, facciamo due parole di morale: il lettore, oso sperarlo, ce ne sarà grato:

Gli infruttuosi tormenti di D, testimoniati dai piani 2 e 3, sono la sua giusta e naturale punizione. Il suo caso infatti mostra chiaramente a quali estremi si possa giungere seguendo le intemperanze della propria immaginazione: quest'unico motivo ci ha indotti a trascrivere il racconto che s'è letto. Il quale, per il resto, non è ornato di speciali pregi letterari, né potrebbe soccorrere norme altrimenti edificanti)).³⁹

Commenta Guglielmi: le tre ipotesi di soluzione «vengono proposte, uscendo dal livello diegetico, al livello metanarrativo, e tutte vengono scartate. Sicché abbiamo un racconto a conclusione nulla o, in luogo della conclusione, una riflessione ironico-caricaturale sulla sua impraticabilità». ⁴⁰ Si noterà intanto come le ipotesi di conclusione vengano scartate per la loro *convenzionalità* - con ciò, gettando a ritroso un'evidente condanna su tutto il resto della "narrazione". È un fatto che la "morale" che è dato trarne riguarda «le intemperanze della propria immaginazione»: «unico motivo», è detto esplicitamente, per scrivere il racconto stesso.

VI. Conclusioni

In generale, nel testo sembra quasi capovolta la gerarchia tra *racconto* e *ambientazione* (parallelamente, peraltro, a una certa inversione assiologica tra testo e paratesto: si ha l'impressione, cioè, che il "racconto" venga imbastito solo in funzione delle sue "cornici", e quindi delle citazioni che figurano in esergo - che possono avere il valore di messaggi "privati", a chiave).⁴¹ *La piccola apocalisse* allora estremizza e, direi, caricaturizza un tipico *procédé* del "primo" Landolfi, subito segnalato dalla critica: per Pancrazi «argomenti e temi qui non contano molto più dei "soggetti" nei

quadri; dove, prese le misure e creata un'aria, il pittore poi ci mette quello che vuole».⁴² Giudizio che anticipa più recenti descrizioni: con singolare precisione, per esempio, quella di Giorgio Manganelli: per il quale in Landolfi «la "storia" poco conta, è solo l'acceleratore, il tracciato di un divertimento - nel senso musicale - della fantasia e del linguaggio».⁴³ Tanto poco conta la "storia", qui, che la conclusione della *Piccola apocalisse*, come s'è visto, non cade a uno scioglimento diegetico ma in corrispondenza di un'implosione strutturale. Terminato il «divertimento», la "musica" sfuma. Alla fine, cioè, il racconto si sfalda, si sfascia, si squaglia: proprio allo stesso modo in cui finisce per ingloriosamente disciogliersi, in una pozzanghera, la donna inseguita dal protagonista:

«Ora debbo lasciarti, caro, addio», ella disse, e avanzò risolutamente un piede nella pozzanghera [...] Non so perché, rimasi qualche tempo in silenzio e senza far nulla, come se assistessi al compiersi di un rito, guardando la donna che gradatamente affondava nella pozzanghera come in una sabbia mobile [...] Ella pareva lottare contro lo spaventoso succiamento e si torceva un poco senza rumore, ma fiaccamente e fuor d'ogni speranza, infine io mi riscossi e feci per porgerle aiuto: "È inutile" disse con un gesto appena abbozzato della mano, e bastò questo per tenermi quieto fino in fondo.

Ora la melma le arrivava alla vita: ella incrociò le mani, ormai diafane, sul petto, e senza più dibattersi stette a guardare con uno sguardo di incredibile amore. La vidi così perder altezza come una colonna di ghiaccio e diventare una cosa bassa e grottesca».⁴⁴

L'«apocalisse» del titolo, insomma, è quella del testo. Ma in definitiva, e in generale, della stessa idea di narrazione "organica". Se ogni racconto di Landolfi è, teste Guglielmi, «un racconto che scherza con la propria forma e gioca a eluderla, a scomporla umoristicamente, a distruggerla»,⁴⁵ *La piccola apocalisse* par suonare a conferma di un teorema (o assunto teologico) negativo: perfetto equivalente di quella macchina architettata da

Jean Tinguely - ricordata da Mario Domenichelli - che «poteva essere messa in funzione una sola volta, e poteva essere messa in funzione solo per distruggersi».⁴⁶

Notava, già nel '63, Edoardo Sanguineti: «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 schematismo che, nella sua astrazione paradigmatica, riesce perfetto, e insieme insopportabile, nell'ostentazione del calcolo».⁴⁷ Per aggiungere - con toni che sarà difficile non considerare, a quella data, ben travalicanti il "caso" in questione - che «il pericolo di Landolfi [...] è ormai un troppo di virtuosismo, una terribile sicurezza di plasticità stilistica, un gusto, già tutto autosufficiente, di mimesi verbale»;⁴⁸ e, in clausola, vaticinare l'irreversibilità di una "svolta": se i racconti "vecchio stile" di *Ombre* raccolgono consensi presso «una critica affettuosa», «si tratterà, proprio all'opposto, di difendere, nella *Biere*, la forza di confessione con cui Landolfi affronta, fuori di ogni mediazione, il vero suo motivo estremo, la fine di una letteratura come vita, rivelantesi, crudamente, una letteratura come morte».⁴⁹

Quell'anno stesso usciva *Rien va*: testo che ben poteva soddisfare un simile auspicio. Ma questa, appunto, è un'altra storia.

Note:

¹ T. Landolfi, *Gli ultimi anni*, in «Il Mondo», 17 agosto 1954, poi in Id., *Gogol a Roma. Articoli letterari*, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 78-84, a p. 78 (il volume è stato ristampato, col titolo variato in *Gogol' a Roma*, da Adelphi nel 2002: da quest'ultima edizione saranno condotte le mie citazioni. Questa a p. 108. Si noti che l'edizione 2002 normalizza anche la traslitterazione di Čechov, che nel '71 è «Čehov»).

² L. Baldacci, *Landolfi* [1958], in Id., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 198-200. Ben diverso a onor del vero (e dopo *Rien va* e *Des mois* - che ben potevano incarnare l'«ultimo approfondimento» della «denuncia del proprio vuoto») il giudizio consuntivo dello stesso Baldacci: «Landolfi è stato il più grande scrittore in negativo del '900» (*Landolfi* [1979], in Id., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 351-354; e più avanti la palinodia si farà esplicita - a proposito di *Un amore del nostro tempo* in occasione della riedizione adelphiana -: «Come poté sfuggirci, sette anni dopo, una confessione anche più provocatoria?»: [1993], *ivi*, pp. 354-357, a p. 356).

³ G. Contini, *La letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 931.

⁴ Id., *Postfazione 1988*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988, p. 249 (nella prima edizione di *Italie magique*, Paris, aux Portes de France, 1946, il "cappello" landolfiano terminava così: «Per quanto la sua carriera futura sia per definizione imprevedibile, Landolfi è una delle figure più attraenti ed eleganti, comunque delle meno provinciali, della giovane letteratura italiana»: ed. cit., p. 190).

⁵ G. Guglielmi, *Le forme del racconto* [1989], in Id., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 3-21, a p. 21.

⁶ Id., *L'«Hermaphrodito» di Alberto Savinio e la letteratura metafisica*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 156-164, a p. 164.

⁷ Cfr. A. Savinio, *Il signor Münster*, in Id., *Casa «la Vita»* [1943]; ora in Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinteri e P. Italia, Milano, Adelphi, 1999, pp. 420-462.

⁸ A. Savinio, *Orto di ortaggi umani* [1926], in Id., *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)* [1938]; ora in Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., pp. 138-140, a p. 138.

⁹ Il finale di *Amor di gomma* [1926], sempre in *Achille innamorato*: prima di essere inghiottita da uno squalo, calata in mare dall'equipaggio della nave che, contendendosene i favori, ha finito per tagliarla in due così rendendola inutilizzabile, la «donna di caucciù» (stretto antecedente della *Moglie di Gogol* di Landolfi) «fa in tempo a gettare uno sguardo supremo alle navi, all'oceano, al cielo, con quegli occhi lucidi e fissi che non si chiudono nemmeno per dormire, nemmeno per morire» (*ivi*, p. 104).

¹⁰ G. Contini, *La letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, cit., p. 931.

¹¹ «[...] und legte dieses Steinchen auf einen leeren Platz, der mitten unter andern Steinen lag, gerade wo, wie Strahlen, viele Reihen sich beruehrten» (T. Landolfi, *La pietra lunare. Scene della vita di provincia*, Firenze, Vallecchi, 1939; a cura di I. Landolfi, prefazione di A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1990⁴; Milano, Adelphi, 1995⁵; in *Opere I. 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, prefazione di C. Bo, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 117-201, a p. 119). Cioè: «...ripose la pietruzza in un posto vuoto in mezzo ad altre pietre, proprio nel punto in cui molte file si incrociavano come raggi» (Novalis, *I discepoli di Sais* [1798], traduzione di E. Lander [1985] in *I romantici tedeschi*, a cura di G. Bevilacqua, vol. I, *Narrativa*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 148).

¹² In forma completa, la versione landolfiana uscirà solo nel 1962, da Vallecchi (la si legge ora - oltre che nei cit. *Romantici tedeschi*, alle pp. 185-351 - in un bellissimo volume a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 1997).

¹³ Cfr. N. Lorenzini, *Il frammento infinito*, Milano, Franco Angeli, 1988.

¹⁴ P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 114.

¹⁵ G. Leopardi a Ch. Lebreton, 1836, in Id., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, vol. II, p. 2073. Corsivo mio. Sul discepolato leopardiano di Landolfi cfr. A. Dolfi, «*Ars combinatoria*», *paradosso e poesia* [1981], in Ead., *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356 (che si sofferma a lungo proprio sull'esergo alla *Pietra lunare*), il mio *Organizzare l'anima*, in «La Scrittura», I (1996), 2, pp. 76-78 riedizione e commento dell' "operetta morale" landolfiana *Due formule*), e G. Pedullà, *L'"operettismo" egotistico di Tommaso Landolfi*, in «*Quel libro senza uguali*». *Le «Operette morali» e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 197-232 (alle pp. 417-426 dello stesso volume, a mia cura, l'intero piccolo macrotesto disperso *Varietà non letterarie*, contenente anche le *Due formule* e da Landolfi pubblicato sul numero di luglio-settembre 1941 di «Letteratura» alle pp. 48-56).

¹⁶ T. Landolfi, *Des mois* [1967], in Id., *Opere II. 1960-1971*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 694 (in data «1964, gennaio»). S'intitola a questa pagina la più recente monografia sul nostro autore: M. Verdenelli, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

¹⁷ T. Landolfi, *Ottavio di Saint-Vincent* [pubblicato a puntate sul «Mondo» fra il '56 e il '57; poi - insieme a una riedizione delle *Due zittelle* - Firenze, Vallecchi, 1958; da ultimo Milano, Adelphi, 20004]; ora in Id., *Opere I*, cit., p. 886.

¹⁸ Si rammenti inoltre la tradizione russa (coltivata da diversi autori tradotti da Landolfi: da Puškin a Leskov, da Tolstoj a Dostoevskij) della *povest'*, novella di entità materiale intermedia tra il romanzo e il racconto. Insiste soprattutto sul Gogol' dei *Racconti di Pietroburgo* (nella traduzione di Landolfi, Roma-Milano, Rizzoli, 1941; a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 2000) I. De Michelis, *Il racconto misura dell'infinito: la narrativa di Tommaso Landolfi*, in «Sincronie», IV, 8, luglio-dicembre 2000, pp. 135-155, alle pp. 150-151. Sull'adibizione critica delle forme letterarie da parte di Gogol' si veda, da ultimo, il contributo organico di G. Strano, *Gogol'. Ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

¹⁹ G. Manzini, *Casa di riposo (romanzo da fare)*, in Ead., *Un filo di brezza*, Milano, Panorama, 1936, pp. 33-88.

²⁰ Per lo sperimentalismo "metanarrativo" di Manzini, cfr. C. Martignoni, *L'audace "metaromanzo" di Gianna Manzini*, introduzione all'edizione a sua cura di G. Manzini, *Lettera all'editore* [1945], Palermo, Sellerio, 1993, pp. 7-23; e il mio *La cornice e il compasso*, in «Caffè Michelangiolo», I (1996), 1, pp. 11-16.

²¹ Cfr. M. Perniola, *Il metaromanzo*, Milano, Silva, 1965, pp. 89-125. E Id., *Manierismo e autenticità in Tommaso Landolfi*, in «Tempo presente», X (1965), 9-10, pp. 68-72.

²² L'importanza fondativa di Gide per la metanarrativa moderna è segnalata, oltre che dal giovane Perniola, dal L. Dällenbach del *Racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme* [1977], trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Parma, Nuove Pratiche, 1994, pp. 11-51. L'indicazione dell'autore dei *Faux-Monnayers* entro i rimandi letterari possibili per Landolfi si trova forse per la prima volta in Carlo Bo, *Note su Landolfi* [1941], in Id., *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946, p. 173. L'attenzione a Gide è poi una costante degli articoli riuniti da Landolfi in *Gogol a Roma*, ma pubblicati sul «Mondo» negli anni Cinquanta.

²³ Rinvio al mio *Landolfi 1929-1937. Sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, in *Sulla parodia*, numero monografico a cura di N. Pasero di «Moderna», 2004, n. 1, pp. 41-64; cfr. T. Landolfi, *Fantasia puškiniana*, in «Letteratura», I, 3, luglio 1937, pp. 123-127 (purtroppo, e incomprensibilmente, non raccolto assieme agli altri scritti puškiniani di

Landolfi in appendice al recente Aleksandr Puškin, *Teatro e favole*, trad. di T. Landolfi, Milano, Adelphi, 2005 - riedizione del corpus einaudiano del 1961).

²⁴ G. Guglielmi, *La poetica di Landolfi* [1993], in Id., *La prosa italiana del Novecento II*, cit., pp. 38-58, a p. 51.

²⁵ *Ivi*, p. 40.

²⁶ T. Landolfi, *Rien va*, Firenze, Vallecchi, 1963; ora in Id., *Opere II*, cit., p. 286 (in data «1 luglio» 1958). Guglielmi: «si sa che la riflessione - fin dai grandi romantici studiati da Landolfi - può a sua volta diventare oggetto di una seconda riflessione, e così all'infinito» (*La poetica di Landolfi*, cit., p. 40; per l'identificazione da parte di Guglielmi della *Frühromantik* come inaugurazione della modernità letteraria - laddove «arte e teoria dell'arte, arte e critica [...] devono coincidere. L'immagine estetica [...] dovrà comportare un momento critico-ironico» - si vedano almeno *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, e *Per una genealogia delle avanguardie* [1996], in Id., *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 151-178; ma l'ultima citazione, nello stesso volume, è da *L'antiestetica futurista* [1995], pp. 77-86, a p. 78). Per la funzione metatestuale dei diari, rinvio al mio *Cœtera desiderantur: l'autobiografismo "fluidico" dei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 77-106, a p. 101-104.

²⁷ Per questa interpretazione rinvio ancora al mio contributo appena citato, pp. 93-94. Cfr. Tommaso Landolfi, *Il Mar delle Blatte* [1938], in Id., *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Roma, Edizioni della Cometa, 1939 (a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 1997⁴); ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 205-225.

²⁸ A. Pezzotta, *Ritratti critici di contemporanei. Tommaso Landolfi*, in «Belfagor», XLVIII, 5, 30 settembre 1993, pp. 543-558, a p. 551-552.

²⁹ T. Landolfi, *La spada* [1940], in Id., *La spada*, Firenze, Vallecchi, 1942; Milano, Adelphi, 2001⁴; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 283-288. Un'intelligente interpretazione metanarrativa del testo ha offerto S. Guidi, *Gli infortuni della retorica. Landolfi e il linguaggio "en abîme"*, in «Studi Novecenteschi», XIV (1987), n. 33, pp. 99-107.

³⁰ T. Landolfi, *La moglie di Gogol* [1944], in Id., *Ombre*, Firenze, Vallecchi, 1954; a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 1994²; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 679-689. Cfr. G. Güntert, *Modelli narrativi del primo Landolfi*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli*

narrativi dell'età moderna, Atti del convegno di Napoli e Salerno 14-18 aprile 1982, a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1984, pp. 763-775, a p. 765.

³¹ 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*, vol. II), a cura di S. Cirillo, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 433-454 (le citazioni a p. 448 e a p. 438).

³² M. Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998, p. 71.

³³ M. Bertone, «*Clown admirable en vérité!*»: *Tommaso Landolfi e «Le due zittelle»*, in *Le lunazioni del cuore*, cit., pp. 233-251, a p. 244.

³⁴ «[...] curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem [...] Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias»: F. Petrarca, *Le familiari*, a cura di V. Rossi, vol. IV a cura di U. Bosco [1942], Firenze, Le Lettere, 1997, p. 206.

³⁵ M. Carlino, «*Le due zittelle» di Tommaso Landolfi*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, *Le opere IV. Il Novecento*, t. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 449-468, a p. 453.

³⁶ *Ivi*, p. 461. *Le due zittelle*, scritto nel 1943, viene pubblicato a puntate sul «Mondo» nel '45; in volume Milano, Bompiani, 1946; a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 1992⁴; ora in *Id.*, *Opere I*, cit., pp. 389-433.

³⁷ Cfr. G. Guglielmi, *Poetica di Landolfi*, cit., p. 50. Cfr. T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, in *Id.*, *Dialogo dei massimi sistemi*, Firenze, Parenti, 1937 (a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 1996³); ora in *Id.*, *Opere I*, cit., pp. 63-86. La novella, scritta nel '35, viene pubblicata per la prima volta nel volume d'esordio di Landolfi.

³⁸ Le ipotesi di Tieck erano basate su conversazioni e lettere scambiate con lui, oltre che sugli schemi e sui frammenti poetici ritrovati nelle sue carte; la *Nota sul seguito* si legge, nella traduzione italiana di Andreina Lavagetto, in appendice all'edizione cit. dell'*Enrico di*

Offerdingen (pp. 177-186: 186). Ivi anche la *Vita di Novalis* dello stesso Tieck, e una scelta dalle lettere dei protagonisti della *Frühromantik*, dalla quale si evince una diffusa sfiducia in merito al séguito che s'era proposto di fornire all'*Offerdingen* (sicché la *Nota* appare, a tutti gli effetti, una soluzione di compromesso). Scriveva Friedrich Schlegel al fratello August Wilhelm, da Jena, il 17 aprile 1801: «Ma lo *Afterdingen* del nostro Novalis nessuno di noi, in fede mia, lo porterà a compimento e lo proseguirà, neppure se si facesse in quattro. E Tieck, per giunta. È di tanto superiore a Hardenberg [Friedrich Leopold von Hardenberg era, com'è noto, il vero nome di Novalis] in tutto ciò che è meccanico, che l'intera parte esistente dovrebbe per forza esser distrutta e riscritta, se si vuole che l'insieme conservi un minimo di armonia. Ma ciò che di quel divino frammento è il cuore e l'essenza, è lontanissimo da tutto, almeno da quanto Tieck dice e può dire... | Quel che Hardenberg ha espresso circa la seconda parte, per giunta, non conta proprio nulla, ancora l'ultimo giorno mi disse di aver radicalmente modificato il suo disegno» (ivi, pp. 202-203). Schlegel asseconda, insomma, un'idea di *programmatica incompiutezza* da parte di Novalis, e si capisce la portata strategica di una simile interpretazione. Ma del resto un'idea simile ha tenuto a lungo il campo, almeno finché non si sono pubblicati in edizione critica i frammenti filosofici di Novalis. Mentre in realtà la *frammentarietà* di tutte le opere di Novalis era dall'autore concepita solo come preliminare, proiettata in una dimensione compiuta, futura, eternamente inseguita (questo, dunque, il vero senso del titolo delle due parti dell'*Offerdingen*): insomma «il frammento novalisiano è il modo più accettabile di comunicare provvisoriamente il non ancora compiuto» (P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, cit., p. 114).

³⁹ T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, cit., pp. 85-86.

⁴⁰ G. Guglielmi, *La poetica di Landolfi*, cit., p. 50.

⁴¹ Sembra avere questa funzione, in particolare, la seconda epigrafe posta all'ultima parte della seconda sezione, *La donna nella pozzanghera* (T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, cit., p. 84): «*Perché al mondo che mai v'è di meglio / Del perder gli amici migliori?* (Blok - tr. Poggioli)».

⁴² P. Pancrazi, *Tommaso Landolfi scrittore d'ingegno* [1937], in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, vol. III, pp. 122-126, a p. 123.

⁴³ G. Manganelli, *Buongustaio di spettri*, in «Il Messaggero», 11 marzo 1987.

⁴⁴ T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, cit., p. 84.

⁴⁵ G. Guglielmi, *La poetica di Landolfi*, cit., p. 40.

⁴⁶ M. Domenichelli, *Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi*, in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, Atti del convegno di Firenze, 4-5 dicembre 2001, a cura di I. Landolfi ed E. Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 21-35, a p. 31.

⁴⁷ E. Sanguineti, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, vol. II, pp. 1527-1539, a p. 1532.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1534.

⁴⁹ *Ivi*, p. 1538. Il testo citato da Sanguineti in forma abbreviata è *LA BIERE DU PECHEUR*, del 1953.

[Bollettino '900](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Cortellessa.html) - *Electronic Journal of '900 Italian Literature* - © 2005-2006

<<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Cortellessa.html>>

Giugno-dicembre 2005, n. 1-2

Questo articolo può essere citato così:
A. Cortellessa, <i>Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi</i> , in
«Bollettino '900», 2005, n. 1-2, < http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Cortellessa.html >.