

L'ARME INFECONDA

a Tommaso Ottonieri

Una notte Renato di Pescogianturco-Longino, rovistando tra il retaggio degli avi... Occorre però dire brevemente in che consistesse questo retaggio.

Così inizia il racconto *La spada*, che dà il titolo al libro omonimo pubblicato da Tommaso Landolfi nel 1942. A far problema, si capisce, è proprio detto *retaggio*. Che consiste ormai più, data la catastrofica gestione del « padre di Renato, buon'anima » – « fantastico capriccioso estremamente sensibile, e soprattutto pigro oltremisura : un malinconico scialacquatore » – nel « vario e preclaro ciarpame sparso per le soffitte del maniero, all'infuori del maniero stesso. Dove, per tagliar corto ai preamboli, ormai s'era ridotto a vivere in penuria di mezzi ». Di questo *retaggio* l'erede sente di essere in procinto d'impossessarsi : « un bizzarro eccitamento lo pervadeva spesso, paragonabile a quello del cercatore di tesori quando si sente, per virtù divinatoria, prossimo a scoprirne uno. ».

Secondo termine-chiave, il *maniero*. Sigla metaforica questa, e anzi allegorica senz'altro, d'una mitobiografia – quella del personaggio Landolfi, ombroso aristocratico prigioniero di se stesso – che a pochissimi anni dall'esordio editoriale¹ s'è imposta agli *happy few* per tempo affrettatisi a

¹ I racconti di *Dialogo dei massimi sistemi*, opera d'esordio, erano usciti presso Parenti nel marzo del '37 ; il racconto *La spada* esce in rivista – sull'elegante « Prospettive » diretta da Curzio Malaparte – nel marzo del '40, prima di dare il titolo al quarto libro di Landolfi, *La spada* appunto, secondo uscito da Vallecchi – nel marzo del '42 – dopo il racconto lungo

incoronare il poco più che trentenne scrittore. Sin dalla prima “presa di voce”, il perfetto *Maria Giuseppa* pubblicato a vent’anni, la voce narrante si presenta, infatti, da se stessa reclusa in una « grande casa ormai senza abitatori² » nella quale è facile riconoscere la casa avita di Pico Farnese : dove davvero Landolfi, com’è noto, continuerà a ritirarsi dal commercio umano, soprattutto per scrivere, sino ai primi anni Settanta. Ancora nel *Dialogo dei massimi sistemi* i protagonisti della *Morte del re di Francia* e di *Mani*, l’aracnofobo Tale e lo sterminatore di topi Federico, ci vengono mostrati rispettivamente il primo mentre « perlustra la sua grande casa di notte », in particolare dalle parti del solaio³, il secondo « completamente solo nella sua grande casa abbandonata⁴ ». Sempre nella raccolta d’esordio, poi, nello splendido *Settimana di sole* non solo l’io narrante ci si presenta « in una vecchia casa di trentaquattro stanze, con cortile e giardino », ma si dice convinto che in quella casa, da qualche parte, sia « nascosto un tesoro » : il quale consisterebbe precisamente in un residuo di *retaggio* familiare salvato dal progenitore che, « a differenza degli altri antenati, tutte persone intente a dar lustro e prosperità alla casata », si guadagnò l’appellativo di « Dissipatore » : avendo « dato fondo a una gran parte delle sue sostanze e lasciati i figli in condizioni difficili⁵ ».

Il motivo (o, diciamo senz’altro con Ernst Bernhard, il « mitologema⁶ ») della solitudine sprezzantemente inflitta all’immeritevole prossimo, e quello della decadenza familiare rivendicata con fierezza da chi fa vanto sia dell’aristocratico lignaggio che della sua snobistica noncuranza, si saldano – nella maschera che Landolfi s’è disegnata sul volto

La pietra lunare del ’39. La raccolta che prende il titolo dal nostro racconto è preceduta da una ristampa della seconda e assai esile silloge, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, la cui *princeps* era uscita presso le romane Edizioni della Cometa, dirette da Libero de Libero, nell’estate del ’39 (accompagnata da un disegno di Giorgio de Chirico). In questo binomio i racconti di Landolfi vengono riediti anche nel ’44 prima di confluire nel ’61 nella silloge riassuntiva, sempre vallecchiana, sulla quale si fonda l’edizione dalla quale cito : quella a cura di Idolina Landolfi alle pp. 283-8 di Tommaso Landolfi, *Opere I. 1937-1959*, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991. Le citazioni dal racconto *La spada*, data l’esigua sua estensione, saranno date direttamente a testo senza ulteriori rimandi puntuali.

² Tommaso Landolfi, *Maria Giuseppa* [1929], in Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, cit. ; ora in Id., *Opere I*, cit., p. 5.

³ Id., *La morte del re di Francia* [1935], ivi, p. 20.

⁴ Id., *Mani*, ivi, p. 56.

⁵ Id., *Settimana di sole* [1937], ivi, p. 88.

⁶ Cfr. Ernst Bernhard, *Tentativo di una mitobiografia* [12 agosto 1963], in Id., *Mitobiografia*, a cura di Hélène Erba-Tissot, Milano, Adelphi, 1969, p. 189.

sin dal suo esordio letterario – proprio col ricorso al *set*, all’ambientazione ossessiva del luogo isolato, della grande casa in rovina (la cui interpretazione definitiva e “canonica”, diciamo, sarà data nel ’47 con *Racconto d’autunno*) le cui penombre ospitano presenze minacciose o, comunque, “rimosse”; e, in quanto tali, almeno ambivalenti. Senza voler, infatti, seguire troppo da vicino, e troppo alla lettera, l’«albero semantico» nel quale Francesco Orlando ha suddiviso in dodici categorie contrassegnate da ancipiti etichette (dal *monitorio-solenne* al *pretenzioso-fittizio*) il proprio celebre e discusso repertorio degli *Oggetti desueti nelle immagini della letteratura*⁷, non si può negare come proprio questo studio ci mostri da un lato la pervasiva topicità dell’ambientazione in oggetto (proprio nel repertorio ottocentesco com’è noto prediletto da Landolfi), dall’altro come essa veicoli – nei termini freudiani di Orlando, appunto – «un ritorno del represso *antifunzionale*» collegato, ma non coincidente, col «represso immorale» e con quello «irrazionale». Se lo «spazio immaginario» della letteratura moderna si presenta gremito da «immagini di corporeità non-funzionale» è perché il suo tempo è dominato, sul piano invece dell’«ordinamento reale», dal «principio di prestazione» in cui la razionalità occidentale ha finito per specializzare il freudiano «principio di realtà»⁸.

Se di questo teorema è – forse – dato proporre un’applicabilità generale, esso appare tanto più appropriato a un autore che col principio di realtà ha sempre avuto rapporti quanto meno dialettici, quale appunto il nostro. L’attaccamento nevrotico al luogo dell’origine, del quale pure egli stesso si compiace di raffigurare con insistenza l’inamena condizione d’abbandono e derelizione, in Landolfi si spiega probabilmente proprio così. Ambivalente la natura degli oggetti coi quali si rapporta perché ambivalente, in effetti, il suo sentimento nei loro confronti. Di tale ambivalenza si fa funzione narrativa la doppia natura degli oggetti: che s’incontrano morti, spenti, impolverati come da topica appunto; ma che nello sviluppo della diegesi hanno la facoltà di scuotersi dal loro torpore, ravvivarsi di nuova luce, tornare insomma *in funzione* (persuasivo qui Orlando, che definisce «*primaria* la non-funzionalità» cui sono ridotti gli oggetti, e «*secondaria* la loro funzionalità di recupero, per quanto possa esser vistosa»⁹).

⁷ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

⁸ Ivi, p. 10.

⁹ Ivi, p. 13.

« Desueta » è intanto la cornice del racconto, la sua sede archetipica, il *maniero* insomma : come proprio a partire dalla *Spada* si sigla infatti lessicalmente, in guisa d'epigrafe diciamo, il cronotopo d'elezione. Proprio il riferimento al maniero, già nelle prime battute del racconto, provvede a iscriverlo sotto l'etichetta, piuttosto, dell'apologo. Sotto il lieve velo d'invenzione, infatti, esibitamente autobiografico : ove si resti avvertiti di come al solito – in questo “primo” Landolfi, prima della “svolta” diaristica degli anni Cinquanta – l'autobiografia necessita proprio di quel velo : sia consentita, cioè, solo in forma d'allegoria (o, s'è detto, di « mitobiografia¹⁰ »).

Non sfugga, infatti, che nei manoscritti – nella descrizione di Idolina Landolfi – il racconto porta, accanto al titolo poi definitivo *La spada*, l'ipotesi alternativa (o sottotitolo poi cassato) di *Allegoria*¹¹. Ma cosa dunque allegorizza, il nostro apologo ? Altrove¹² – senza azzardare griglie troppo stringenti – non mi sono trattenuto dal proporre, per il “primo” Landolfi, tre forme di metaracconto : che chiamano in causa la scrittura a diversi livelli o, per così dire, su diverse “scale”. Da quella più specifica e performativa, che parla direttamente del testo stesso mentre si dipana (l'esempio analizzato è *La piccola Apocalisse*, nel *Dialogo dei massimi sistemi*), passando per quella che problematizza un'idea di letteratura mentre la si sta praticando (un esempio può essere *Le due zittelle*¹³), sino alla sfera più vasta e comprensiva, che chiama in causa la letteratura in quanto tale ; o, per la precisione, il ruolo che essa svolge nell'esistenza di chi scrive. È appunto il caso della *Spada*.

Riprendiamo a leggere il racconto, allora. Come i suoi predecessori del *Dialogo dei massimi sistemi* il figlio del « malinconico scialacquatore » ci si presenta mentre, vagando « per le soffitte del maniero », fruga tra « il vario e preclaro ciarpame » che le abita : oggetti desueti da manuale, come si vede, se al lignaggio originariamente “alto” (*preclaro*) associano

¹⁰ Rinvio al mio *Cætera desiderantur: l'autobiografismo “fluidò” dei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 77-106.

¹¹ Cfr. Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, in Tommaso Landolfi, *Opere I*, cit., p. 993. Qui anche l'indicazione della data di stesura : « Pico, 24-25 ottobre 1939 ».

¹² Cfr. Andrea Cortellessa, *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, in « il verri », LI, 30, gennaio 2006, pp. 53-66 : 60-3.

¹³ Rinvio stavolta alla mia relazione, *Profanazioni : Le due zittelle*, in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno *Cento anni di Landolfi*, Roma, 7-8 maggio 2008.

un'attuale condizione degradata (*ciarpame*) ; ma, come vedremo, uno di essi conoscerà nuova vita : nella forma della *funzionalità secondaria* (e traditrice) descritta da Orlando. Fra questa « roba d'altri tempi », Renato trova finalmente, infatti, l'oggetto cruciale : sineddoche del *retaggio* ereditato nonché nucleo simbolico che al racconto dà il titolo. La spada, cioè. Inguainata in « nobili tessuti, quali velluti e bisbi, tenuti insieme da costole di pelli preziose e pinte dei più vivi colori » : involucri di prestigio dal quale Renato a lungo esita a estrarla ; poi, sfoderata l'arma, essa rifulge « abbagliante », a dispetto della penombra che la avvolge : « la lama sembra splendere di propria luce » (più avanti le viene conferito l'epiteto di « lama di sole »). Più che d'oro pare materata di qualche pietra preziosa, forse « topazio » o « inusitate pietre d'oriente ». Infatti (come a preannunciarne la doppia, ancipite natura) la spada non solo splende ma altresì trasmette « una qualche cupezza, raggianti, per così dire, dall'interno (che non ne ombrava neppure un poco la splendente trasparenza) ». Proprio la trasparenza, dopo la luminosità, è un altro suo attributo miracoloso : la spada è talmente sottile da far tralucere attraverso di sé « le lingue del fuoco nel camino » ; e ciò malgrado le è stata conferita « rigidità e flessibilità quanto a ogni altra lama di buon acciaio ». Renato prende a saggiarla; ma non appena ne accosta il taglio al polpastrello del pollice si vede tagliar via un lembo di dito ; altra qualità miracolosa : « parve che la lama fosse passata attraverso l'unghia e il polpastrello come senza tagliare, certo senza suscitare dolore » ; basta appoggiarla a un oggetto che essa lo fende senza il minimo sforzo : « non sembrava conoscere ostacoli e s'apriva la sua via ; essa ogni cosa trapassava, quasi spettro di lama ».

Prima entusiasta del suo onnipotente strumento, che non si stanca di provare affettando « le teste dei due busti di pietra fra le tre porte, illustri antenati » e un po' tutto quanto capiti a sua portata, dopo qualche giorno d'incantamento Renato comincia a interrogarsi, in misura via via più pressante, sul « degno uso per la sua spada portentosa ». Infatti « si sa bene che più egregia è un'arme, a più grand'uso ha da servire ». Sicché, « aspettando d'ora in ora la maggiore impresa, e le minori sdegnando, anche di queste alla fine si perde l'occasione e ci si ritrova da ultimo, sal mi sia, con un pugno di mosche ». E poi « il non potersene, o sapersene, servire non gli toglieva già la responsabilità del possederla ; tormentoso sentimento invero ! ». Tanto che viene il momento in cui Renato si convince che « la spada era quasi divenuta il suo nemico; e quasi avrebbe preferito non averla in retaggio ».

Davvero *spettro di lama*, il magico oggetto : in quanto araldico attributo di avi estinti rinvenuto nella sede, per antonomasia spettrale, della soffitta del maniero. E che proprio nella spada consista il misterioso retaggio che Renato da sempre sapeva oscuramente spettargli sta a dimostrarlo che egli, a un certo punto, crede di leggere sulla sua superficie « labili parole [...], incise o forse contemprate, parole leggere nel cuore della lama, non si sapeva dove tracciate, come quelle che la polvere del sole può scrivere su un alito di vento [...] : “Io Cavaliere Gastaldo Di Pescogianturco-Longino Temprai questa spada Più tagliente di quella d’Orlando Or tu non avrai più nemico”. Parevano versi e i caratteri erano molto antichi ». Il passaggio in cui l’arma appare *contemprata* di parole, e anzi di versi, non fa che confermare quanto era dato ormai sospettare da tempo : il potere della spada è il potere della parola, il retaggio ereditato dagli avi più remoti il talento letterario, la sempre più pungente incertezza di Renato sul suo *degno uso* quella stessa di Tommaso su cosa fare della propria *portentosa* abilità nella scrittura.

Anche l’onomastica contribuisce all’evocazione, puntualmente siglando entrambi i piani dell’allegoria. Longino è infatti, secondo una ben attestata tradizione medievale (i cosiddetti *Atti di Pilato*, accorpati al vangelo apocrifo di Nicodemo), il nome del soldato romano che trafigge in punta di lancia il costato di Gesù crocifisso per accertarsi della sua morte. Secondo la tradizione, il sangue del Cristo, schizzatoagli sugli occhi, lo guarì dal male che lo affliggeva ; convertitosi al cristianesimo, Longino raccolse il sangue di Gesù e lo portò in Italia, dove venne martirizzato a Mantova (il suo sepolcro è nella basilica di Sant’Andrea) ; dopo di che, la reliquia della Sacra Lancia entrò nel tesoro imperiale (ancor oggi è custodita all’Hofburg, a Vienna). Ma il nome rinvia altresì, ovviamente, al grammatico neoplatonico Cassio Longino, per secoli supposto autore del trattato ellenistico *Del Sublime* (*ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ*, primo secolo d.C.) la cui celebre traduzione, nel 1674 per opera di Boileau, ne fece assoluto testo di riferimento per l’estetica sette e ottocentesca : secondo Harold Bloom periodo che « potrebbe a ragione essere definito “l’Età del Sublime¹⁴” » (non a caso Burke e Kant, i maggiori teorici del tempo, com’è noto tratteranno estesamente proprio questa categoria).

¹⁴ Harold Bloom, *Postfazione*, in Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1987, pp. 151-9 : 152.

Dunque un'arma letteralmente miracolosa; nonché, al contempo, una reliquia che rinvia alla *koinè* letteraria di riferimento, per Landolfi. Uno dei massimi capisaldi teorici del romanticismo, la *Difesa della poesia* di Shelley (1821), nell'essere addirittura imbevuta di succhi longiniani presenta la medesima metafora che ritroveremo usata, a più d'un secolo di distanza, nel nostro racconto : « la poesia è una spada di folgore, sempre sguainata, che consuma il fodero che vorrebbe contenerla¹⁵ ». Proprio perché è « la luce della vita¹⁶ » (la *Difesa* torna a più riprese sul campo metaforico della *luminosità*, dello *scintillio* ecc.), proprio perché « è davvero qualcosa di divino¹⁷ » nello « strappare dal mondo il velo della consuetudine, e rivelare la nuda bellezza addormentata che è lo spirito delle sue forme¹⁸ », Shelley può concludere, memorabilmente, che « i poeti sono i non riconosciuti legislatori del mondo¹⁹ ».

Ed è proprio di questo potere assoluto della parola, è di questo *retaggio* che Landolfi ha creduto, almeno per un momento, di poter essere erede. È quanto narra nell'ultimo racconto del *Dialogo dei massimi sistemi*, « *Night must fall* » : chi dice io si dice perseguitato, di notte, dal verso insistente dell'assiuolo. Voce assidua, instancabile, assoluta; inconsapevole e dunque assoluta : nel rinviare spietatamente, per contro, alla finitudine, al pallore della consapevolezza che indeboliscono, infine, anche la più cristallina, la più felice delle voci umane : « l'uomo, se ripetesse tante volte una parola, anche l'uomo più fidente, non saprebbe serbare quel timbro gioioso e sereno e alla fine la ripeterebbe con tristezza²⁰ ». Ed è proprio questo confronto a ricordare ogni notte, a chi narra, la precoce, amara scoperta che ha fatto, della sua esistenza residua, uno svagato sopravvivere:

Da piccino, assai prima di ricevere quelle visite notturne, si davano spesso tramonti e notti che mi rifiutavo di stare a sentire [...] : avevo paura di me stesso. Avevo paura che a lasciarmi andare, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di troppo bello, di insostenibilmente bello, una poesia, che so, o

¹⁵ Percy Bysshe Shelley, *Difesa della poesia. Considerazioni suggerite dal saggio intitolato « Le quattro età della poesia »* [1821], in Id., *Opere*, a cura di Francesco Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 1014-45 : 1027.

¹⁶ Ivi, p. 1029.

¹⁷ Ivi, p. 1040.

¹⁸ Ivi, p. 1042.

¹⁹ Ivi, p. 1045.

²⁰ Tommaso Landolfi, « *Night must fall* », in Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, cit. ; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 102-15 : 104.

anche soltanto un'idea che avrebbe spiegato tutto – e allora tutto sarebbe finito e riprecipitato in una voragine senza fondo. [...] « Quello che è troppo è troppo » forse borbottavo : succhiarsi l'universo come un uovo mi pareva un'azione da screanzati. E anche suppongo che mi vergognassi, essendo così piccino, di passare già (come alle brutte alle brutte sarebbe avvenuto) da grande poeta. Ora il fatto è che quando una volta, per amor della vertigine, consentii ad abbandonarmi alla processione del Venerdì Santo (che è una cosa come le notti e i tramonti) ne venne fuori una brutta poesia, sebbene debitamente scritta in uno stato di quasi totale incoscienza. Questo fatto però non mi messo affatto in guardia : continuai ad esimermi dal diventare un grand'uomo. E, in quanto a me, credo tuttora che oggi potrei esserne uno, sol che non si fosse inaridita, per non averla esercitata, quella divina facoltà. Perché è proprio così : quando mi stimai finalmente in età da poter essere grande poeta senza dar nell'occhio, allora intesi che, sia pure colle debite cautele, avrei dovuto mantenermi in esercizio e che non c'era ormai più nulla da fare. Ebbene, quello che avrei dovuto fare il canto dell'assiuolo che lo insegna : continuare a inghiottire le notti o almeno prendermi l'impegno di parlare per loro²¹.

La *divina facoltà* che i poeti, i *grand'uomini* del tempo di Shelley si autorizzavano ad esercitare, *succhiandosi l'universo come un uovo* e risultandone dunque i *non riconosciuti* ma perfettamente legittimati *legislatori*, l'erede tardivo di quel *retaggio* sa di non potersela permettere. Ove pure se ne sospetti in possesso, *stante che più egregia è un'arme, a più grand'uso ha da servire*, come abbiamo visto non trova mai l'oggetto ad essa adeguato ; e a forza di attendere il momento adeguato per finalmente esercitarla, *perde l'occasione e si ritrova da ultimo con un pugno di mosche*. Ma gli ulteriori sviluppi dell'apologo sono ancora più spietati, incomparabilmente più ultimativi e schiacciati che nella delicata *Nachtmusik* del *Dialogo dei massimi sistemi*, intarsiata d'echi dal *Nachtingall* di Ludwig Höltz (e Franz Schubert). Ecco affacciarsi al proscenio, infatti, la terza *dramatis persona* : « E venne, una sera, la fanciulla bianca ». L'apparizione ci si presenta sovraccarica di emblemi di incontaminata purezza e “assiuolesca” serenità :

Bionda era, d'inclita bellezza, flessuosa come un giunco e schietta come un argenteo pioppo. Vestita fino ai piedi di seta bianca e spessa, un'alta cintura ne stringeva l'esile vita. Guardava timida e dolce.

²¹ Ivi, pp. 106-7.

La *fanciulla bianca*, senz'altro, si offre a Renato ; e, ancorché villanamente cacciata, non pensa nemmeno a desistere. Il giovane confuso si schermisce, letteralmente si ripara dietro la spada (attraverso la quale però l'immagine della donna traspare, « lievemente appannata e torta, come in un'acqua appena turbata ») ; dopo di che il racconto, sino a quel momento lento ed esitante, come nel finale di *Maria Giuseppa* e di altri testi landolfiani dal finale traumatico, improvvisamente e immotivatamente accelera, precipitando d'un subito verso la conclusione :

“Ma io non voglio ! non voglio essere amato” riprese Renato pestando i piedi e roteando la spada. E, in una, pensava : non sarebbe forse questa la grande impresa ? [...] “Bada a te, fanciulla !” gridò Renato e, in preda a una strana ebbrezza, pensava : questa è la grande impresa.

Infine la catastrofe :

[...]: levando l'arme all'improvviso, Renato appoggiò sulla fanciulla un gran fendente. La lama attraversò per lungo l'esile corpo senza incontrare resistenza ; pure la fanciulla non cadde e, immobile, guardava il suo assassino coi dolci occhi, sorridendo tuttavia a fior di labbra [...] ; né dell'orrenda ferita si scorgeva traccia.

Tutto di nuovo pare immobilizzato, candito in un lampo di magnesio come nelle scene sovrailluminate e perfettamente irreali della *Piccola Apocalisse*. Renato si rende conto di cosa ha fatto solo abbassando gli occhi sul suo strumento di morte : « la spada che Renato ancora reggeva sembrava aver abbandonato in quel corpo di giglio ogni fulgore : l'arme egregia s'era fatta di botto smorta come cenere, cupa come un tizzo spento, una malinconica e trista arme in verità ». Talché l'incauto suo possessore, « caduta d'un subito l'ebbrezza, contemplava allibito la fanciulla immobile e non osava credere a se stesso. Gettando lontano l'arme infeconda, “Dio!” gridò “che cosa ho fatto” ». Alla *fanciulla bianca* riesce ancora un postremo sorriso, dopo il quale si attua la catastrofe :

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.

Per atroce ironia, al momento della fine il biancore virgineo della fanciulla sembra acquisire, per un istante, un di più di diafanità, si fa trasparente come trasparente era, prima dell'orribile suo uso, l'arma, anzi l'*arme* che ha posto fine alla sua esistenza : « Traverso la fessura già ridevano le lontane stelle della notte ». Poi la fine :

[...] ; in men che non 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 riuniva.

Questo disgregarsi dell'immagine femminile *au ralenti*, ma *in fine velocior*, non può non ricordare quello che conclude *La piccola Apocalisse*, dopo lo spettacolo di luci e di colori alla quale l'apparizione muliebre s'è accompagnata :

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. Per un attimo vidi biancheggiare, tra l'orlo della calza e una frangia tenue, lo splendore abbagliante della pelle ; poi la balza della gonna s'imbevve essa medesima di fanghiglia e si appesanti, stirandosi attorno al corpo e mortificando l'impeto del seno : ne parve, la donna, abbigliata d'una tunica sacrificale.²²

Non solo ritroviamo nella *Spada* la medesima attonita passività dell'uomo di fronte alla fine della donna ; anche a un improvviso luccicar di stelle al termine del rito sacrificale s'era assistito alla fine della *Piccola Apocalisse* : « Alzai gli occhi al cielo. Di tra uno straccio di nebbia riuscii persino a vedere due o tre stelle. ». E come qui la conclusione consegna l'uomo a un eclissarsi malinconico :

Ritornai a passo lento in città ; un'alba fangosa mi sorprese infatti sulla sterminata via che avevamo percorso insieme prima. [...] Infine un

²² Id., *La piccola Apocalisse*, ivi, pp. 63-86 : 84.

lento sole parve sorgere al di là della nebbia e il Bene e il Male il Vizio e la Virtù svanirono come strascichi di fantasmi²³.

Così nella *Spada* i toni dell'*explicit* s'innalzeranno al tenore di una vera e propria (tutt'altro che ironica, per una volta) maledizione.

Fu così che l'arme inclita e portentosa, che Renato avrebbe potuto impugnare in difesa del bene, o almeno per la sua felicità, gli servì invece a distruggere quello che aveva di più caro sulla terra :

Essa poi, così spenta, e sebbene tagliente come prima, chi più l'avrebbe voluta ? L'uomo che la raccolse, buttandola nella più profonda voragine della terra volle salvare il mondo dal suo funesto potere. Ma altri uomini, o dei, ne la trassero, ad altri senza loro colpa fu data in sorte. E questi se la trascinarono dietro pel loro cammino terrestre come una croce, e così ancora sarà per la disgrazia di tutti.

Il miglior interprete del nostro racconto, Stefano Guidi, ha richiamato l'attenzione sul simbolismo antropologico della spada come attributo, per antonomasia virile, che dalla tentazione femminile separa l'eroe²⁴ : Renato, infatti, prima che appaia la *fanciulla bianca* « dormì colla lama nuda accosto, nell'antico letto a baldacchino ». O meglio tentò di farlo, turbato dalla presenza radiante della spada al suo fianco :

Con questa spada menerò grandi imprese; quali non so ancora, ma grandi di certo. E voleva addormentarsi, ma a lungo non poté : l'angosciava oscuramente la presenza di quella viva spada, che anche al buio gli splendeva accanto.

Ma lo stesso critico non manca di notare come il medesimo simbolo, per esempio entro l'enciclopedia cabalistica, rinvii altresì alla « divina parola a doppio taglio²⁵ ». Ecco il punto : « al di là di una possibile lettura simbolica del *medium* di separazione, il racconto della *Spada* inaugura una

²³ Ivi, p. 85.

²⁴ Nei canti dell'*Edda*, per esempio, « Sigurdh e Brunhilde osservano il loro *tirocinium castitatis* dormendo divisi dal medesimo strumento » : Stefano Guidi, *Gli infortuni della retorica, Landolfi e il linguaggio « en abime »*, in « Studi novecenteschi », XIV, 33, giugno 1987, pp. 99-126 : 101.

²⁵ Ivi, p. 104.

[...] equazione *donna / realtà*²⁶»: «una dimensione mitica che si costituisce in opposizione alla sfera intellettuale in cui generalmente si muovono invece i personaggi maschili²⁷.»

Questa la catastrofica ambivalenza dell'allegoria di Landolfi: il potere magico della scrittura promette, a chi lo possiede, l'incantesimo di penetrare la realtà, di incidere il suo opaco tegumento per denudarne l'intima e splendente essenza. Come diceva Shelley (con metafora che anticipa nitidamente, fra l'altro, lo straniamento šklovskiano a sua volta caro a Landolfi²⁸), essa «strappa dal mondo il velo della consuetudine, e rivela la nuda bellezza addormentata che è lo spirito delle sue forme²⁹.» La spada magica, questa sonda acuminatissima della scrittura, pare in grado di penetrare (come appunto i romantici vollero fare, da Novalis a Senancour) sotto la superficie della terra, in cerca della «più violenta e abbondevole vita» che «s'agita nelle sue viscere», come si legge nell'*ouverture* lampeggiante del libro del '42. La scrittura è *La tenia mistica* (questo il titolo dell'introibo) che si fa strada scavando nel vivo, nel cuore profondo della materia: altra metafora dall'inevitabile sottinteso sessuale «nel cui nome» Landolfi dichiara di voler «dare principio a questa serie di notazioni³⁰» (la *tenia* riporta in scena, fra l'altro, la sfera animale che nel libro precedente si era resa protagonista di un altro fantasmagorico viaggio al centro della terra, o del corpo che è lo stesso: il *Mar delle Blatte* ovviamente³¹).

²⁶ Ivi, p. 102.

²⁷ Ivi, p. 103.

²⁸ Rinvio a Beatrice Stasi, *Landolfi e i formalisti russi: un'ipotesi di lettura*, in «Intersezioni», XII [1992], 2, pp. 291-310; e, per un prosieguito di discussione, al mio *Landolfi 1929-1937. Sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, in «Moderna», VI, 2004, 1 [ma 2006], pp. 41-64.

²⁹ Percy Bysshe Shelley, *Difesa della poesia*, cit., p. 1042.

³⁰ Tommaso Landolfi, *La tenia mistica* [1940], in Id., *La spada*, cit.; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 281-2 : 282.

³¹ Nel quale, come si ricorderà, l'attempato avvocato Roberto Coracaglina assiste affascinato al fuoriuscire, da una ferita all'avambraccio procuratosi dal figlio, di una serie di oggetti incongrui e ripugnanti fra i quali un «vermicciattolo azzurro e diafano». Nella rutilante fantasmagoria onirica che segue, tramutatosi nella figura eroica dell'Alto Variago e davanti alla bianca nudità della giovane Lucrezia, Roberto si vede sconfitto in una gara di seduzione proprio da quel verme, ora senziente e opinante (cfr. Id., *Il Mar delle Blatte* [1938], in Id., *Il Mar delle Blatte e altre storie*, cit.; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 205-25; la citazione a p. 205).

Ma tali splendide premesse vengono “apocalitticamente” smentite dal concreto operare, della medesima magia. Non per sua insufficienza ma al contrario, si potrebbe dire, per eccesso. Tanto è potente, l'*arme*, che non la si riesce a impiegare : non ci sono oggetti alla sua altezza. E infatti, una volta che si tenti per suo tramite *la grande impresa*, essa viene appunto mancata per eccesso. La coazione alla “minorità”, ben prima che venga rimproverata al Landolfi maturo da alcuni dei suoi critici più consentanei, da Contini a Baldacci, è egli stesso il primo a pronosticarsela. Per questo l'*arme* della sua scrittura è *infeconda* : perché il suo potere, in effetti, non si applica, non si *coniuga* ad alcun oggetto reale, continuando a splendere inutilizzato nella sua fulgida e incorrotta sostanza. Non si dimentichi che Renato esita a lungo a estrarre la luce magica della spada dalla guaina opaca che la avvolge. I suoi caratteri di splendente trasparenza e acuminatazza, le sue doti ineffabili sono *esse stesse* il *retaggio* che l'erede presagiva di godere, non le ipotetiche *imprese* che esso consentirebbe : per questo la spada è in verità, allora, allegoria tanto dello strumento col quale *strappare il velo del mondo* che di quella stessa *nuda bellezza addormentata* che si vorrebbe risvegliare. E, in ultima analisi, allegoria proprio di questo rapporto coatto all'intransitività, di questo commercio impedito, e dunque *infecondo*, tra scrittura e realtà. Come dirà, in sede consuntiva, il Nessuno di *Faust 67* (dove esplicita è ormai l'equazione tra la *realtà* e il *coniugio*) :

Io, dicevo, son vissuto finora senza riconoscermi in alcuna realtà, senza in alcuna o su alcuna mordere o calarmi. Vedevo gli altri ipotizzarne una purchessia, poi accettarla, infine abbracciarla o addirittura impalmarla, o forse appropriarsela per davvero ; e mi chiedevo³²...

E in fondo alla mitologia faustiana, importantissima per Landolfi che la rivisita com'è noto nella *Pietra lunare*, può pure essere ricondotto quest'apologo sul potere annichilente di una sapienza alienata (il Regista della tarda riscrittura landolfiana usa proprio questo lessico prosaicamente aggiornato per interrompere le fantasticherie di Nessuno : « In parole povere, un perfetto alienato³³. »)

³² Id., *Faust 67*, Firenze, Vallecchi, 1969 ; ora in Id., *Opere II. 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 1019-152 : 1038.

³³ *Ibidem*. Proprio l'*incipit* della tragedia di Goethe (dopo *Dedica, Prologo in Teatro* e *Prologo in Cielo*), fra l'altro, appare adeguato a candidarsi ad archetipo del *set* d'elezione di questa coatta drammaturgia landolfiana : è « in una stanza gotica a volta, stretta e alta » –

Non diverse le risultanze dell'altra allegoria che, nel volume della *Spada*, fa simmetrico riscontro al nostro racconto (in penultima sede, cioè, seguito dall'esplicitario *Racconto della piattola* che svolge la medesima funzione, all'altro capo della silloge, della *Tenia mistica* : riportandone in scena, fra l'altro, l'animalità perturbante che di Landolfi è ormai *sphraghis*), *Il fuoco*. È la notte di Natale; ancora una volta, a confronto, l'io narrante e la donna candida, innamorata e confidente ; ancora una volta, tra loro, una fonte luminosa, uno spirito benigno che può rivelarsi, tuttavia, agente di distruzione e morte. Se la spada di Renato ha su di sé parole incise, stavolta il fuoco nel camino prende direttamente voce, rivolgendosi alla donna :

Accanto a me non v'è pace, e folle speranza è la tua. Su me grava un'oscura condanna, e su chi m'avvicini ; funesto è il mio potere.

Compagno degli uomini, loro strumento anche ; ma loro tormento, infine :

Io storno i loro cuori [...] da ogni inclita cura e a oscure imprese li intendo, storno la loro mente da ogni alto pensiero e a sorde angosce la piego. E soprattutto io scatenò dai loro petti una vana tempesta di parole [...], con cui essi si tormentano senza tregua, se stessi e l'un l'altro.

È precisamente nelle *parole* infatti il male, lo spreco *infecondo* :

Esse battono dentro come sangue guasto, la mente può smarrirsi nel loro giro infecondo, esse possono dare la disperazione, o un'angoscia simile alla follia : [...]

come recita la didascalia d'esordio – che Faust compiange la propria inutile dottrina ; ed è qui che prendono connotati famigliari, nella loro sordida desuetudine appunto, gli emblemi e gli strumenti di un sapere accumulato per generazioni e del quale si riconosce ormai la vanità : « Come ? Ancora io qui carcerato ? / Tana maledetta tetra / dov'anche la luce cara del giorno / fila torbida dai vetri di colore ! / Cerchiato da questo cumulo di libri / che ti rodono i tarli, la polvere copre, / che carte annerite circondano / fino alla vòlta, lassù, / e tutto fitto di vasi, di teche, / di strumenti accatastati, zeppo / di ammennicoli d'antenati... / Questo è il tuo mondo ! Questo si dice un mondo ! / E ancora ti chiedi perché l'angoscia / in petto il cuore ti stringe, / perché un dolore incomprensibile ti reprime ogni moto di vita ? / Invece di quella natura vivente / dove Iddio ha disposto gli uomini, / tra fumo e muffa hai d'intorno soltanto / scheletri di bestie, ossa di morti. / Va' via ! Su, verso liberi spazi ! » (Johann Wolfgang Goethe, *Faust* [1808-1832], vv. 398-418, traduzione di Franco Fortini nell'edizione a sua cura, Milano, Mondadori, 1970, pp. 35-7).

Il fuoco, come il *lògos* di Eraclito, è appunto la parola; ma anziché liberare gli uomini li rende schiavi, « prigionieri di quest'aria ronzante di parole ». E dunque :

[...] :il tuo amato non sarà mai tuo, come vorresti, giacché egli m'appartiene. Qui vissero i suoi avi e morirono, qui egli vivrà e morrà ; com'io sono qui dannato, così egli, fra il turbine delle parole, alle piccole cure di questa venerabile casa ; né la sua anima potrà mai di qui levarsi a volo o seguire le orme d'una compiuta bellezza³⁴.

Dopo questo vaticinio atroce – esattamente come la spada, si ricorderà, *s'era fatta di botto smorta come cenere, cupa come un tizzo spento* dopo aver esercitato per un'unica, catastrofica volta il proprio potere – la fiamma viva tace, s'illanguidisce, declina : « Sempre più si disfaceva e spegneva il volto dell'immane creatura » ; come il corpo dell'apparizione fantastica nella *Piccola Apocalisse* lo vediamo decrescere, assottigliare, annullarsi : « livida cartapeccora, la sua materia era prossima a sciogliersi in polvere ». Resta solo un deposito di cenere, nel quale un gatto dispettoso intinge la punta della coda – ennesimo, ormai irridente veicolo della scrittura – per tracciare sull'alare « un molle rabesco ». Ancora più disperata l'ultima clausola :

Né io sapevo allora che cosa questa morte del fuoco volesse figurare. Meglio lo so, ora che il volto della mia compagna è divenuto anch'esso un labile volto affocato, un riverbero, in quest'incubo sordo che il fuoco genera. E, secondo la sua profezia, ella è morta, come noi tutti faremo, senza aver vissuto³⁵.

Con *La spada* – racconto e raccolta – si spegne insomma il sogno d'onnipotenza cullato dal Landolfi giovane e nel pieno delle forze. Il fuoco implacabile della sua scrittura rutilante – si pensi solo a *exploits* come *La pietra lunare* e *Il Mar delle Blatte* – ha bruciato i repertori della letteratura più alta, ha percorso in escursioni rapinose l'intero campo d'elezione. Ma solo per lasciare a cose fatte, al suo *malinconico scialacquatore*, un

³⁴ Tommaso Landolfi, *Il fuoco* [1941], in Id., *La spada*, cit. ; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 352-5 : 353-4.

³⁵ Ivi, p. 355.

paesaggio in cenere : quella stessa « impalpabile polverina grigia » che, proprio all'inizio del racconto successivo (e ormai amaramente, di tale scacco, consapevole), il pure allegoricamente metalinguistico *Le due zittelle*, pareva « su ogni cosa si fosse deposta³⁶. »

Dopo molti anni, a sentenza ormai abbondantemente passata in giudicato, Landolfi la rivisita a distanza e in forma ironicamente desublimata (un po' alla maniera in cui il Montale successivo a *Satura* fa il verso al se stesso *d'antan* ; o come esplicitamente aveva fatto lui stesso, in *Ombre*, facendo le mosse di demistificare *La vera storia di Maria Giuseppa*³⁷). Il raccontino, raccolto in *Un paniere di chioccioline*, s'intitola *La penna*. Ancora una volta lo strumento della pretesa o sognata magia si anima (quasi in una rivisitazione del celebre sonetto di Cavalcanti, *Noi siàn le tristi penne isbigotite...*), si ribella al suo possessore, lo tiene in scacco. Come in tanti altri episodi metalinguistici del Landolfi che ha doppiato il capo del diario – da *La mattinata dello scrittore* a *La dea cieca o veggente*, nel volume del '62 *In società*; da *Rotta e disfacimento dell'esercito* in *Racconti impossibili* del '66 sino a *Parole in agitazione* nello stesso *Paniere di chioccioline* – il protagonista, un poeta, ci viene presentato alle prese con una scrittura che, nonché magica e titanica sfida ai Superni, è ormai sempre più accidioso e fastidito ufficio quotidiano. Debitamente s'esercita sulla composizione di un sonetto, il nostro poeta, ma dopo poche parole la penna, proprio come la spada e il fuoco di un tempo, « a un certo punto s'illanguidiva, lasciando sul foglio una traccia sempre più pallida, fino a divenir muta, o cieca³⁸. »

Dopo vani tentativi di averla vinta con nuovi strumenti di scrittura, il poeta si convince che la penna in persona giudichi i suoi incerti effati; si chiede se oggetto di censura sia « il suo stile troppo pomposo o al contrario troppo dimesso », oppure la « sincerità dei suoi sentimenti » ; conclude infine, come ormai è lecito attendersi, che il problema consista nella « scelta medesima dei suoi soggetti ». Per superare la resistenza dello strumento, dunque, si orienta su un soggetto che ha motivo di ritenere inattaccabile : « È o non è l'amore il sentimento più nobile e universale ? ». Sul suo amore,

³⁶ Id., *Le due zittelle*, Milano, Bompiani, 1946 ; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 389-433 : 392. Il testo era compiuto nel 1943 (cfr. Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, ivi, p. 1007).

³⁷ Cfr. Id., *La vera storia di Maria Giuseppa*, in Id., *Ombre*, Firenze, Vallecchi, 1954 ; ora in Id., *Opere I*, cit., pp. 750-4.

³⁸ Id., *La penna* [1964], in Id., *Un paniere di chioccioline*, Firenze, Vallecchi, 1968 ; ora in Id., *Opere II*, cit., pp. 922-5 : 922.

opina il poeta, « questa ciammengola della mia penna non troverà nulla da eccepire ». Così comincia intitolando la nuova composizione, senz'altro, *Il mio amore* : ed ecco che la penna, stavolta, « segue docilmente il moto della sua mano, soccorrendolo con una perfetta erogazione d'inchiostro (come la chiamano) ». Scrive e scrive, senza fatica e senza inceppi, « risoffrendo e insieme esultando » come nei suoi momenti migliori, il nostro poeta ; impila sul foglio una « bruna, ordinata falange di righe » e conclude, alato : « Non d'altri ormai che di me vorrai tu essere suddita e regina ». Soddisfatto, reclina la testa sullo schienale della sedia. Ma una volta rimesso « il capo sulle sudate carte », onde « correggere, ritoccare, migliorare il dettato », inorridito sul proprio foglio, in luogo delle nobili ed elevate sue profferte, vede scritto invece :

Vorrei celebrare il mio amore. Ma, gran Dio, che posso dirne ? Se esso è sincero, esclude le parole o le rende comunque inutili ; se non lo è, davanti a chi e per utile di chi lo fingerei ?

Lo spettro tentante della « gloria » è parimenti fugato :

Ah, e come godrei di ciò di cui non posso godere ora e non potrò, insensibile spoglia, godere mai ?

Il problema, in ultimo, è sempre il medesimo :

Nere parole, e buie. Invano io mi sforzo di suscitare in esse unaluce; invano cerco di penetrarle e di stabilirne una corrispondenza con una realtà di qualsiasi ordine ; esse non rispondono se non al nulla ; bei tempi, quando immaginavo per esse rivelata una patria celeste... Talvolta, in certe annate, le buone nocciole che vengono dai monti son tutte vuote per via d'un loro tonchio segreto : avido ragazzo, io mi trovavo le mani piene di gusci, nient'altro che gusci.

Meglio dismettere, in una, il sogno d'amore e quello di gloria letteraria:

Non so: mio padre mi ha lasciato un po' di quattrini, la drogheria qui all'angolo è in vendita... [...] Devo farmi coraggio e provvedere

subito : o sar  troppo tardi e seguir  per tutta la vita a balocarmi con gusci vuoti³⁹.

Da tempo   svanito il sogno di raggiungere per mezzo delle parole il cuore segreto delle cose, il nucleo pulsante della vita oltre il suo *guscio* sordo ; venuto meno anche, poi, l'auspicato risultato collaterale di conseguire, per questa via, niente meno che la *gloria*. Non resta che accontentarsi del vuoto guscio : di quella vita vera che nelle more di queste ambascie, come usa,   fuggita. Non resta che inabissarsi nella prosa dell'esistere⁴⁰. E alla fine, come aveva profetizzato *Il fuoco*, uno alla volta e ordinatamente, come tutti, morremo : beninteso *senza aver vissuto*.

Proprio l'anno prima che quest'apologo terminale vedesse la luce sul « Corriere della Sera », il pi  acuto interprete storico di Landolfi cos  aveva sintetizzato l'aporia a suo tempo allegorizzata dallo scrittore, e poi lo iato che separava quelle prove da quelle, pi  recenti, in cui l'assunta consapevolezza dell'impraticabilit  di quella strada ne aveva aperta un'altra, sorprendente. All'altezza precisamente della *Spada*:

[...] il pericolo di Landolfi [...]   ormai un troppo di virtuosismo, una terribile sicurezza di plasticit  stilistica, un gusto, gi  tutto autosufficiente, di mimesi verbale⁴¹.

Di fronte a questa strada senza uscita, il *clown admirable* ha trovato una via di fuga laterale, inopinata, nella modalit  della « confessione » inaugurata nel '53 dalla *BIERE DU PECHEUR* (testo col quale non Landolfi solo ma con lui « un'intiera stagione della nostra civilt  delle lettere pare acquistare di s  [...] una funebre consapevolezza ; e questa

³⁹ A questa metafora di sapore gnostico aveva fatto riferimento anche *Il fuoco* : « invano tento, a ogni guizzo a ogni balzo, di raggiungere la mia patria celeste. In metro alterno, la mia voce dovrebbe promettere agli uomini un paese migliore. Ma cos  non  , fanciulla, e simile, infine, alla mia sorte,   quella di chiunque fra voi che viva con me in dimestichezza. » (Id., *Il fuoco*, cit., p. 353).

⁴⁰ L'alternativa secca *gloria letteraria / vita ordinaria* trova curiosamente lo stesso emblema in un altro raccontino coevo, *La gloria* appunto ([1965], in *Un paniere di chioccioline*, cit. ; ora in Id., *Opere II*, cit., pp. 949-52 : 951) : di fronte al monumento di un « illustre sconosciuto » la donna si chiede chi sia, se un romanziere o un poeta ; all'obiezione dell'uomo che potrebbe anche essere stato « un critico, un saggista », la donna replica stizzita « perch  non un droghiere ? ».

⁴¹ Edoardo Sanguineti, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, vol. II, pp. 1527-39 : 1534.

consapevolezza è il suo merito, il merito del più recente Landolfi⁴² »); e cita, Edoardo Sanguineti, i versi del *Landolfo VI*, al cui inizio peraltro troviamo subito l'attributo decisivo :

In parole *infeconde*, torve e fosche
 Ho sperduto, consunto il corto nervo.
 Dove l'atto che incide e che è proficuo
 A sé se non ad altri, dove, ancora,
 La parola che illumina e che guida ?
 No : confuse parole, a quegli stesso,
 A quel me stesso che le pronunciava...
 [...]
 Trarmi alla luce forse non volevo ? –
 [...] Lo volevo certo,
 Eppure nella luce non credevo !
 Ché in ogni mia parola, in ogni gesto
 Non compiuto, represso, differito,
 Ogni attimo offendevo il Creatore,
 [...]
 Ho amato veramente qualche cosa ?
 Mi sono a qualche cosa almeno appreso ?
 Mio Fattore, quale ti vengo innanzi !
 [...]
 Sì, che non avevo
 Speranza, è questo il mio nero peccato ;
 Non sapevo sperare, ed ora muoio
 Disperato⁴³.

Per commentare : se « una critica affettuosa, di fronte all'ultimo Landolfi », lo incita a restaurare la vecchia maniera del “prestigioso” racconto fantastico-surreale (come talora si vede esemplata in un libro, infatti, alterno quale *Ombre*, uscito l'anno successivo alla *BIERE DU PECHEUR*), « si tratterà, proprio all'opposto, di difendere, nella *BIERE*, la forza di confessione con cui Landolfi affronta, fuori di ogni mediazione, il

⁴² Ivi, p. 1538.

⁴³ Tommaso Landolfi, *Landolfo VI di Benevento*, Firenze, Vallecchi, 1959 ; poi in Id., *Opere I*, cit., pp. 889-967 : 964-6 (corsivo mio).

vero suo motivo estremo, la fine di una letteratura come vita, rivelatesi, crudamente, una letteratura come morte⁴⁴. »

Sanguineti ha buon gioco nel capovolgere dialetticamente l'arcinoto titolo del critico di riferimento del primo tempo di Landolfi, Carlo Bo (al quale peraltro proprio *LA BIÈRE* è dedicata), *Letteratura come vita*⁴⁵. In un col successivo e ancor più radicale intervento *L'assenza, la poesia*, pubblicato lo stesso anno e proprio su « Prospettive », la stessa rivista, dunque, sulla quale qualche numero prima aveva visto la luce *La spada*⁴⁶, e al di là della *Verneinung* relegata in nota (« Non vorrei che queste parole fossero intese nella suggestione di un *manifesto*⁴⁷ ») il proclamato divorzio fra poesia ed esistenza sublunare (« Ci votiamo a un deserto di ragioni fisiche, a diminuire questa parte dimessa e decaduta di noi stessi⁴⁸ ») in favore di una sancita *sostituzione*, in luogo di quest'ultima, della “vita” autonoma e irriducibile della poesia (romanticamente, certo: « Poesia è ontologia⁴⁹ ») era senz'altro il retroterra teorico, se così si può dire, della generazione cui Landolfi apparteneva (e del resto, nel come detto più esplicito *L'assenza, la poesia* Bo non si periterà di proclamare che quella “vita” davvero assomigliava, intimidatoriamente, al proprio contrario: « La poesia invece chiede la morte stessa del nostro spirito⁵⁰ »).

Quello che Sanguineti non poteva sapere era che lo stesso Landolfi, nel frattempo, era giunto alle sue medesime conclusioni; e proprio sulle pagine – editorialmente ancora a venire, ancorché già da anni vergate – del nuovo “diario” nel quale definitivamente si concretizzava l'opzione per il polo rappresentato dalla *BIÈRE DU PECHEUR: Rien va*. Qui Landolfi

⁴⁴ Edoardo Sanguineti, *Tommaso Landolfi*, cit., p. 1538.

⁴⁵ Cfr. Carlo Bo, *Letteratura come vita* [1938], in Id., *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939 (e ora, con prefazione di Sergio Pautasso, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2000); infine in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, con una testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 5-16.

⁴⁶ Cfr. Id., *L'assenza, la poesia* [1940], in Id., *L'assenza, la poesia*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945 (e ora Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002); infine in Id., *Letteratura come vita*, cit., pp. 29-34.

⁴⁷ Id., *La letteratura come vita*, cit., p. 16.

⁴⁸ Ivi, p. 14.

⁴⁹ Ivi, p. 13.

⁵⁰ Id., *L'assenza, la poesia*, cit., p. 30.

decreta infatti, in tono ultimativo ormai : « La letteratura non è vita (semplice constatazione, del resto, senza giudizio⁵¹) ».

Andrea CORTELLESSA
Università Roma Tre

⁵¹ Tommaso Landolfi, *Rien va*, Firenze, Vallecchi, 1963 ; ora in Id., *Opere II*, cit., pp. 243-364 : 307 (in data « 1 agosto » [1958]).