

Arianna Pacilio

## Le forme del grottesco nei racconti di Tommaso Landolfi

*Abstract: Without forgetting the numerous stratifications in which the grotesque has taken root, this work focuses on the attempt to bring to the surface the more shapeless and gnarled ones of the literary imagerie of Tommaso Landolfi, an elusive author often unrelated to his own time. By examining specific passages of the novel *La pietra lunare* and some of his «obsessive and horrid» tales, the goal is to shed light on the most disturbing shadows that populate them, trying to analyze the process of desecration through which Landolfi enjoyed deforming and brutalizing some of the most immaculate symbols of traditional art and poetry. The moon, the female bodies, the most intimate feelings, celebrated up to a few decades before with candid devotion, in Landolfi's hallucinated and surreal syntax are profaned to such an extent that they almost induce a feeling of repulsion in the reader. The result is a grotesque humour, often difficult to digest. Writing, as a therapeutic act, if it does not completely cure, at least breaks the gates of the 'forbidden' by pouring it freely onto the page; and when the boundaries between reality and imagination jump completely, nightmares, resentments, manias and hatreds never dormant, like spider filaments weave a very dense web on life, wrapping it without escape.*

*Parole chiave: Tommaso Landolfi, grottesco, humour grottesco*

Difficile dare una definizione di grottesco. Soprattutto quando il grottesco che si cerca di investigare è quello imputabile ad autori come Tommaso Landolfi, uomo e scrittore, – semmai i due termini possano procedere separati – refrattario a ogni sbrigativa catalogazione critica. Facendo attenzione a non cadere nel medesimo fatale errore, ci soffermeremo sui racconti che Italo Calvino, nella sua personale selezione del 1982,<sup>1</sup> raggruppò sotto il nome di «ossessivi e orridi». Prima di addentrarci però nell'analisi di questi microcosmi allucinati, sarebbe opportuno procedere con ordine, dall'atto di nascita ufficiale del termine «grottesco». Sappiamo che l'aggettivo deriva per estensione semantica dalle «grottesche»<sup>2</sup>, affreschi parietali (dallo scopo sia decorativo che didascalico) raffiguranti creature e arabeschi cangianti e deformi: ne emersero esseri ibridi e mostruosi, chimere, che si fondono con figure geometriche e naturalistiche. A partire dal 1480, anno del loro ritrovamento, – nel vivo insomma della rinascita classicista e del suo gusto ritrovato per gli ideali di proporzione, staticità e armonia, – questa confluenza 'mostruosa' e mutevole di umano, animale e vegetale era destinata a ricevere uno stigma negativo. Il primo tentativo di analisi teorica del grottesco, non a caso, fu quello di Giorgio Vasari che, sulla base di una riflessione di Vitruvio, esprime un giudizio parimenti spregiativo. Vitruvio, che Vasari cita con simpatia, condanna la nuova moda «barbara» del «riempire i muri di pitture di mostri invece che di immagini chiare del mondo degli oggetti»; condanna, dunque, lo stile grottesco dal punto di vista dell'estetica classica, come violazione brutale delle forme e delle proporzioni «naturali».

<sup>1</sup> Nel 1982 usciva per Rizzoli *Tommaso Landolfi. Le più belle pagine*, una silloge di racconti landolfiani seguita da una postfazione di Italo Calvino intitolata *L'esattezza e il caso*.

<sup>2</sup> Il nome, come spiega Benvenuto Cellini nella sua autobiografia, deriva dalle grotte del colle Esquilino a Roma che erano appunto i resti sotterranei della Domus Aurea di Nerone, scoperti nel 1480 e divenuti immediatamente popolari tra i pittori dell'epoca per le fantasiose figurazioni.



Maschera grottesca della Domus Aurea

Nel salto dalla parete alla pagina il termine è stato poi utilizzato per definire ciò che appariva abnorme, falsato artificialmente, deformato a tal punto da suggerire un effetto ridicolo, fram-misto a un senso di repulsione e d'inquietudine.<sup>3</sup> Riabilitato positivamente dall'arte cinque-centesca e dal romanzo picaresco del Seicento, tuttavia è nel corso del Settecento, grazie alla diffusione di una nuova sensibilità, che il grottesco riceve una piena assoluzione. Andando oltre il piano della concettualità, il grottesco, nel rifiuto delle forme ortodosse e dei suoi soffocanti dogmi, ha rappresentato innanzitutto una potente forma di critica sociale: nella sua azione demistificante e trasformatrice alla costante ricerca di una 'verità' che non può mai darsi come assoluta, gridava ad alta voce che l'armonioso, il bello, il simmetrico e, finanche il buono e il giusto erano nient'altro che illusorie 'maschere'.

Entrando nel vivo del presente lavoro bisognerà innanzitutto riconoscere a Landolfi il merito d'aver accolto e restituito con gli interessi l'autentica lezione morale del 'brutto' e del grottesco. Da un capo all'altro della sua produzione narrativa vedremo con quanta disinvoltura il turpe, l'osceno, l'immorale e le fantasie più morbose, abbiano scavalcato il muro del proibito e del lecito. A voler recuperare le teorizzazioni di Bachtin, il grottesco di Landolfi sembrerebbe avvicinarsi più ad una tipologia di «grottesco romantico», titanico e solitario, che non a quello popolare e 'universale' tipico del Medioevo o del Rinascimento. Fin dalle prime antologie di racconti *Il dialogo dei massimi sistemi* (1937) e *Il mar delle Blatte e altre storie* (1939), si può notare, infatti, la presenza di quello che sempre Bachtin amava definire un grottesco «da camera», più schivo e solitario, capace di trasformare anche il riso più crasso e istintuale in un cinismo feroce e ragionato nei confronti del reale. Se spostiamo in avanti le lancette della storia della letteratura, agli anni Trenta del Novecento italiano, noteremo come accanto a una tendenza narrativa influenzata dal realismo psicologico, complice lo sviluppo delle scienze psicanalitiche e delle nuove avanguardie, inizia a svilupparsi una nuova corrente che sposta il baricentro letterario nel campo del fantastico e del surreale; ne deriva una produzione esigua ma sorprendente per la sua qualità (si pensi per esempio, oltre a Tommaso Landolfi, anche a Bontempelli, Alberto Savinio, ma anche, più tardi, a Dino Buzzati, ad Anna Maria Ortese o a Luigi Malerba), nella quale il fantastico perde l'antico sfondo magico e fiabesco, nutrendosi di incubi, nevrosi e immagini inquietanti che impediscono ogni lettura razionale e consolatoria del mondo rappresentato. La realtà subisce un processo di smaterializzazione che la avvicina ai mondi dai confini sfumati della surrealtà, dell'onirico e del grottesco: così tra le pagine

<sup>3</sup> BORDONI, SCARSELLA (a cura di) 2017, 15-16.

dei romanzi iniziano a plasmarsi nuovi mondi forgiati non più soltanto da desideri positivi e dalle grandi ambizioni ma anche da psicosi, incubi, manie, dai quali le paure e le angosce dell'inconscio sfogavano tutta la loro forza perturbante sfuggendo alle strette maglie della razionalità e del comprensibile.

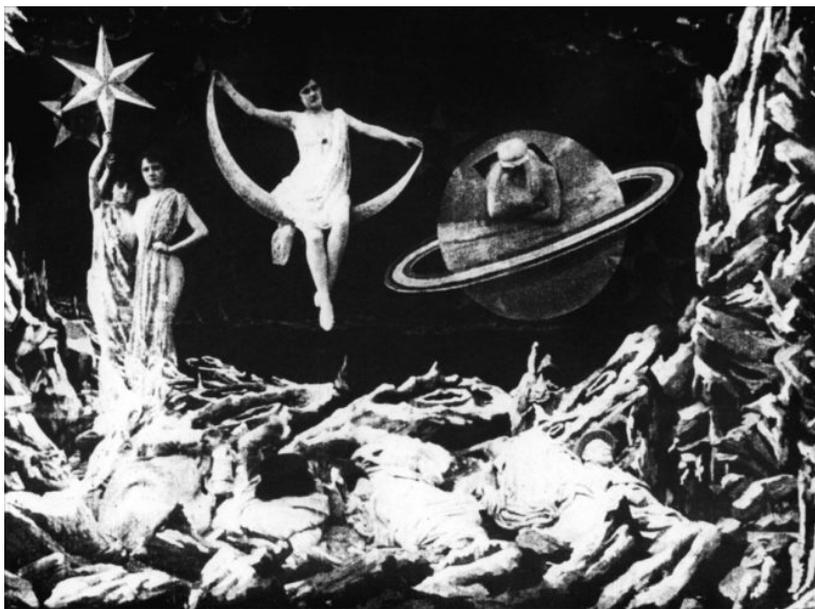
Nel 1908, nel noto saggio *L'umorismo*, Pirandello constatava la rovinosa sovrapposizione di umorismo e grottesco; non solo in Italia ma «dappertutto!». Aggiunge poco più avanti:

Chi scherza così è di raro benevolo e non è mai lieto, sente e tradisce fortemente le dissonanze della vita. E non ne gode; in fondo anzi ne soffre e se ne irrita. Per studiar minuziosamente un grottesco, per prolungar freddamente un'ironia, bisogna avere un sentimento continuo di tristezza e di collera.<sup>4</sup>

Di questa delirante e ironica tristezza Landolfi ci mostrava tutti i segni fin dalle prime prove letterarie. Uomo insofferente ad ogni facile incasellamento della critica, respingeva con addolorato sarcasmo l'etichetta di "autore fantastico". In *Rien va*, diario pubblicato nel 1963 scriveva:

Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia "opera"; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, "autore di racconti fantastici". Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario, e come è anacronistico.<sup>5</sup>

### ***Deformiamo il chiaro di luna! Metamorfosi lunari a confronto***



Georges Méliès, *Voyage dans la Lune*, 1902

Le apparizioni teratomorfe del Novecento non rappresentano più il prodotto della fantasia combinatoria degli autori. Si manifestano piuttosto come rappresentazioni di pulsioni inconscie e, come tali, danno vita a narrazioni discontinue, oscure e perturbanti. Nella lunga galleria landolfiana di personaggi e situazioni 'distorte' e ai limiti di ogni rassicurante lettura, le deformazioni lunari acquistano un posto speciale fin dalle prime prove narrative degli anni Trenta. Il romanzo *La pietra lunare* e il testo breve *Il racconto del lupo mannaro* (entrambi del 1939) si aprono proprio nel segno della Luna e in nome di un iperrealismo scandaloso che

<sup>4</sup> PIRANDELLO 1908, 34.

<sup>5</sup> Passo tratto dal diario landolfiano *Rien va*, in MACCARI 2019.

nel «freddo puntiglio descrittivo coltiva anche l'intento di risvegliare nel lettore l'inquietante sentimento di attrazione-ribrezzo generalmente provocato dal macabro o dal ripugnante». <sup>6</sup> Oggetto mitopoietico per eccellenza, la Luna, per l'appunto, sarà fra le prime immagini letterarie ad essere sporcate e 'abbassate' da Landolfi attraverso descrizioni limacciose, che di lirico o mitografico avranno ben poco. Quel desiderio di allunaggio che, da Luciano di Samosata fino ai primi esperimenti cinematografici di Méliès, aveva alimentato una serie di meravigliosi viaggi e burlesche fantasie sul «globo color zafferano» – per citare Hercule Savinien de Bergerac <sup>7</sup> – si traduce, di contro, in Landolfi, in un bisogno di avvicinamento terrestre. Come notava Bachtin – è fra i tratti caratteristici di quello che possiamo indicare come «realismo grottesco»

l'abbassamento (*smi-zenie*) cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità. [...] Non sono soltanto le parodie in senso stretto, ma anche tutte le altre forme del realismo grottesco, che abbassano, materializzano, "corporizzano". Sta in ciò la particolarità essenziale del realismo grottesco, che lo differenzia da tutte le forme alte della letteratura e dell'arte del Medioevo. Il riso popolare, che organizza tutte le forme del realismo grottesco, è sempre stato legato al "basso" (*nis*) materiale e corporeo. Il riso abbassa e materializza. [...] L'alto è il cielo; il basso è la terra; la terra è il principio dell'assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo quello della nascita e della resurrezione (il seno materno). È questo il valore topografico dell'alto e del basso nel loro aspetto cosmico. Sotto l'aspetto propriamente corporeo, che non è mai del tutto separato con precisione dall'aspetto cosmico, l'alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano. È con questi significati assolutamente topografici che ha a che fare il realismo grottesco [...]. <sup>8</sup>

A differenza delle distorsioni provocatorie del futurismo e del surrealismo, di cui pure a suo modo avvertì il fascino, Landolfi non sente il bisogno di scandalizzare con programmaticità o distaccandosi troppo dal quotidiano più miserabile; al contrario, la dimensione quotidiana col suo carico di noia e monotonia, diventa il terreno più fertile nel quale trapiantare e far ramificare le creazioni più deliranti; tanto meno l'abbassamento grottesco dell'immaginario letterario 'alto' avviene servendosi di forme, stili o lessici troppo preziosi. In ciò, egli è più vicino a certe tendenze del grottesco barocco – come pure di un certo romanticismo gotico – che a quelle delle avanguardie del suo tempo.

Nel panorama delle 'profanazioni lunari' di inizio '900, per l'esattezza del 1909, non si può fare a meno di chiamare in causa il Manifesto di fondazione del Futurismo *Tuons le Claire de Lune!*, tradotto due anni dopo con *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*. Poche righe basterebbero per constatare come l'aggressione selenica, brandita da Marinetti e dal suo furioso seguito di giovani leoni affamati di 'moderno', avanzi in nome di una nostalgia fradicia di simbolismo, nutrita ancora di un'aggettivazione e di immagini poetiche inebrianti e 'alte', pur nel loro afflato incendiario. Il sole è una «lampada», l'aurora all'orizzonte un «rosso volante di fuoco» mentre la luna, al contrario, sensuale nella sua umanizzazione, è sopraffatta da «le trecento lune elettriche» ossia i lampioni che grazie ai nuovi velocissimi bagliori elettrici sono destinati a illuminare con la luce del nuovo l'eterno presente della modernità. Così scrivevano Marinetti e compagni nel Manifesto del 1909:

<sup>6</sup> Cfr. RAGNI 2000.

<sup>7</sup> Fra i più brillanti autori del '600 barocco francese, nonché precursore del romanzo fantascientifico, la sua figura ha ispirato la celebre opera teatrale *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand del 1897. *Gli stati e imperi del sole* (*Les états et empires du soleil*, pubblicato postumo nel 1662) è considerato uno dei primi esempi di romanzo fantascientifici: il racconto prende le mosse da un viaggio meraviglioso nei paesi della Luna e del Sole. L'approdo lunare diventa ben presto un'occasione per l'esposizione di ardite teorie filosofiche, scientifiche e religiose: il movimento della terra, l'eternità e l'infinità dei mondi, la costituzione atomica dei corpi, i principi fisici dell'aerostato ecc.

<sup>8</sup> BACHTIN 1979, passim.

Ma, a poco a poco, il lucente e caldo sorriso della luna traboccò dalle nuvole squarciate. E, quando ella apparve infine, tutta grondante dell'inebbriante latte delle acacie, i pazzi sentirono il loro cuore staccarsi dal petto e salire verso la superficie della liquida notte. [...] Sentimmo a un tratto la luna carnale, la luna dalle belle cosce calde, abbandonarsi languidamente sulle nostre schiene affrante. Si udì gridare nella solitudine aerea degli altipiani: Uccidiamo il chiaro di luna! Alcuni corsero alle cascate vicine; gigantesche ruote furono innalzate, e le turbine trasformarono la velocità delle acque in magnetici spasimi che s'arrampicarono a dei fili, su per alti pali, fino a dei globi luminosi e ronzanti. Fu così che trecento lune elettriche cancellarono coi loro raggi di gesso abbagliante l'antica regina verde degli amori.<sup>9</sup>

Le belve futuriste nel loro assalto astrale continuano ad avere lo sguardo rivolto ad un cielo che, sebbene descrivano con metafore e analogie attinte dal nuovo serbatoio iconico della modernità industriale, sono ancora impreziosite da un'aggettivazione spesso languida e dal sapore mitologico, 'omerico', su cui si avverte la prima formazione parigina di Marinetti.

Landolfi, invece, che pure trafuga parte del nuovo immaginario tecnologico futurista, se ne appropria nella misura in cui può rimaneggiarlo secondo l'estro del momento. A riprova di questa estrema libertà creativa e stilistica si potrebbero mettere a confronto le diverse atmosfere lunari presenti nelle produzioni letterarie del 1939 sopracitate: il romanzo *La pietra lunare* e il breve *Il racconto del lupo mannaro*. Più vicina a certe atmosfere tardo-romantiche e dannunziane, la rappresentazione della luna presente in *La pietra lunare* è innegabile che risenta ancora di certi languori 'passatisti': «L'argento diffuso della luna non voleva cedere alla giada dell'alba, che pareva un più pallido e diafano plenilunio a oriente...»<sup>10</sup> e ancora «Non c'era ormai più che un "uomo di luna"; e la luce dell'astro aveva abbandonato la terra illuminandolo, solo, di raggi obliqui l'estremo orizzonte come un reame siderale, suscitandovi, in gelido miraggio, barbagli immobili».<sup>11</sup> Passaggi che sembrano quasi fare letteralmente il verso ai baudeleriani «Corriamo, presto, è tardi, là verso l'orizzonte per riuscire a coglierne almeno un raggio obliquo!» Alla fine del romanzo, Gurù, la ragazza/capra che incarna l'altro mondo vagheggiato dal giovane protagonista Giovancarlo, sparisce «dietro lo sporco vetro d'uno sportello» della corriera che riporta il protagonista in città.

In *Il racconto del lupo mannaro (Il Mar delle blatte, 1939)* invece, la luna viene letteralmente abbassata a livelli umani, anzi subumani, presentataci da due amici (affetti da licanthropia) quale vescica di strutto viscida e grassa che «pulsava come una lampada elettrica»<sup>12</sup> e che «suda un liquido ialino». Entità maligna che splende ancora per il tormento delle creature della notte (lupi mannari e morti viventi), la Luna, tuttavia, riesce a vincere ogni resistenza gravitazionale umana, sfuggendo alle grinfie dei suoi due aguzzini:

Così lasciammo andare la luna sotto la cappa; ed essa subito s'elevò colla rapidità d'un razzo e sparì nella gola del camino. «Oh,» disse l'amico «che sollievo! Quanto faticato a tenerla giù, così viscida e grassa com'è! [...] Udimmo per un momento lassù un rovellio, dei flati sordi, persino dei sospiri: forse la luna giunta alla strozzatura della gola, non poteva passare che a fatica, e si sarebbe detto che sbuffasse. Forse comprimeva e sformava, per passare, il suo corpo molliccio; gocce di liquido sozzo cadevano friggendo nel fuoco [...] Una notte la luna ricomparve. Era slabbrata e fumosa, cupa da non si dire, e si vedeva appena, forse solo l'amico ed io potevamo vederla, perché sapevamo che c'era; e ci guardava rabbiata da lassù con aria di vendetta.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> MARINETTI 1911, dal Manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna*.

<sup>10</sup> LANDOLFI 1995, 31.

<sup>11</sup> Ivi, 133.

<sup>12</sup> CALVINO 2015, 16.

<sup>13</sup> Ivi, 17-18.

La luna diventa cosa schifosa, corpo molliccio<sup>14</sup> che gocciola un «liquido sozzo»<sup>15</sup> perdendo qualsiasi aura di mistero e seduzione. Eppure nella sua degradante reificazione non smette di influenzare, poeticamente e non, gli umori delle sue ‘creature’. I protagonisti più che licanotropi appaiono nelle sembianze umane ‘troppo umane’ di uomini tormentati, incapaci di accettare se stessi e le proprie manchevolezze, e la luna, personalizzazione simbolica dei loro incubi, nonostante i tentativi selenicidi, un’entità suprema e sfuggente di cui ci si può impadronire, ma non distruggere. Siamo lontani dall’ineffabile luna vergine e distante di Leopardi, autore di cui Landolfi, grande suo ammiratore, si serve come immaginario chiosatore di *La pietra lunare*. L’avventura del suo protagonista, Giovancarlo, studente universitario rientrato per l’estate in famiglia, comporta la reinvenzione di una mitologia, il ritorno, in forme irrazionali e magiche della natura. Landolfi chiude *La pietra lunare* con un’Appendice che porta l’anacronistico titolo *Dal giudizio del Signor Giacomo Leopardi* sulla presente opera. Si tratta di un collage dalle pagine 4-20 dello *Zibaldone*, i cui stralci, riportati in un nuovo ordine, vengono a esprimere una dissimulata dichiarazione di poetica. Assecondando il gusto per la parodia e il camaleontismo linguistico, Landolfi si riserva di portare avanti un’invettiva dal sapore romantico contro il dominio della ragione, responsabile di aver distrutto l’illusione della poesia. Landolfi sa di essere in bilico tra le esigenze di un’arte regolata dalla ragione e l’antichità primigenia di «quella puerizia in cui tutto è singolare e meraviglioso, in cui l’immaginazione par che non abbia confini».<sup>16</sup>

Quella messa in atto da Landolfi non è, dunque, un’uccisione ma una raccapricciante rinascita. L’abbassamento che opera Landolfi, tuttavia, non porta con sé nulla di «rigenerativo» per dirla alla maniera di Bachtin. Fa precipitare soltanto verso il basso, nel nulla, nella distruzione assoluta, e non verso il «basso» produttivo, in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita, e da cui tutto cresce a profusione. La sua è una «Luna calante, tragica e sbilenca, roggia e sinistra»<sup>17</sup> che non manca di nutrire rancore e sentimenti di vendetta.

Negli anni ’60, Calvino, che proprio a Landolfi avrebbe dedicato un’antologia speciale per farne conoscere la «straordinaria individualità», si apprestava a distorcere il tema lunare nei suoi racconti cosmicomici *La distanza della luna* e *Le figlie della Luna*<sup>18</sup>, portandolo ad una singolare deriva. In *La distanza della luna*, ad esempio, riverbera l’eco del primo Landolfi, laddove il ventre della luna, ricoperto da una «crosta di scaglie puntute»<sup>19</sup> è immaginato per forma ma anche per l’odore simile a quello di un pesce, di un salmone affumicato ad essere precisi.

La Luna è vecchia, bucherellata, consumata. Rotolando nuda per il cielo si logora e si spolpa come un osso rosicchiato. Non è la prima volta che questo accade; ricordo Lune ancor più vecchie e rovinate di questa; ne ho viste tante, di Lune, nascere e correre il cielo e morire.<sup>20</sup>

E la Luna ‘calante’, sbilenca e un po’ ammaccata di Landolfi ritorna anche in un altro racconto lunare di Calvino *Le figlie della Luna*, confluito anch’esso nella raccolta *Cosmicomiche* del 1965. La luna di Calvino subisce il medesimo ‘abbassamento terrestre’: è butterata, logora, sudaticcia e ricorda ormai un rottame che risplende a fatica su una metropoli deprimente; la

<sup>14</sup> DE MARIA 1983, 86. Nel Manifesto futurista il *Teatro di Varietà* (1913) la ‘mollezza’ è già indicata spregiativamente quale attributo del chiaro di luna: «Naturalmente l’energica luce elettrica trionfa, e il molle e decadente chiaro di luna è sconfitto».

<sup>15</sup> Ivi, 17.

<sup>16</sup> LEOPARDI 1898, 97.

<sup>17</sup> Ivi, 175.

<sup>18</sup> La Luna che compare in questa *Cosmicomica* è ben diversa dall’idea di serena levità che caratterizza gran parte della letteratura sul nostro satellite e si differenzia dalle altre trattazioni che ne fece lo stesso Calvino. Il racconto breve compare in volume nel novembre del 1968 in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, edito dal Club degli Editori, anche se fu preceduto dalla pubblicazione sulla rivista erotica patinata *Playmen* nel maggio dello stesso anno, che aveva anche interessanti pagine di cultura e costume (e un’ottima tiratura).

<sup>19</sup> CALVINO 2015, 10.

<sup>20</sup> Ivi, 297.

società dei consumi è nient'altro che una discarica in cui: «Ogni oggetto al minimo accenno di guasto o invecchiamento, alla prima ammaccatura [...] veniva immediatamente buttato via o sostituito con un altro nuovo e impeccabile [...]».<sup>21</sup>

Oltre ad essere una *Cosmicomica*, *Le figlie della Luna* è un apologo: la Luna è la natura, messa in pericolo dal capitalismo occidentale, la cui unica salvezza è nelle mani dell'eterno femminile (lunare, secondo il consueto *topos* letterario) simbolo dell'arte e della poesia.

Abbruttiti e distorti da un iperrealismo straniante, molti di questi simboli celesti, che fino a poco prima dell'esplosione delle avanguardie si era cercato di tenere al riparo da strane ibridazioni, danno vita ad atmosfere sinistre e ai limiti del repellente. La scrittura landolfiana, lontana da ogni linearità discorsiva, inaugura un secondo barocco grottesco che allontana, disorienta, più che avvicinare o infiammare il lettore: nei passaggi sconnessi e spesso deliranti è facile perdere il filo che conduca fuori dal labirinto.

### ***Deformatio puellae: il corpo del reato***

Già stravolto da Cervantes e da buona parte della letteratura picaresca e dialettale del Seicento, il *topos* della *Descriptio Puellae* subisce un ulteriore ribaltamento in quelli che sono forse i racconti più intimi e 'umoralì' di Landolfi, impregnati, ad una prima lettura, di un odio ferocissimo nei confronti dell'universo femminile. A partire dalla tradizione mediolatina e proseguendo per tutta l'età umanistico-rinascimentale sulla scia della moda petrarchista, la descrizione fisica del corpo e della bellezza femminile subisce una progressiva canonizzazione. Attraverso l'uso di metafore, analogie e formule 'preziose' diviene un *topos* frequente della lirica amorosa, corredato da una serie piuttosto reiterata di epiteti e di aggettivi fissi. La *descriptio pulchritudinis* consisteva in una descrizione verticale della donna che, dai capelli "biondi come oro" al collo "bianco come alabastro" (simbolo di purezza e insieme di fragilità femminile) per secoli avrebbe rinsaldato un modello tipizzato di bellezza muliebre. Nei racconti di Landolfi non mancano certo fascinazioni canonizzate del femminile letterario (le figure snelle, eteree e anche un po' emaciate, care alla letteratura gotica e ai racconti del mistero di Poe); tuttavia l'ossessione scopica e l'indugio morboso su singoli dettagli, sulle 'eccedenze' o 'mancanze', trascinano anche la più ingenua delle rappresentazioni femminili nel vortice deformante della caricatura grottesca e dell'erotofilia.



Egon Schiele, *Zwei Sich umarmende Frauen*, 1915

<sup>21</sup> Ivi, 298.

I corpi femminili, per cui Landolfi esibisce una dichiarata ossessione, sono sovente corpi a cui i suoi protagonisti maschili guardano con raccapriccio:

Tutta questa gente insomma [...] a inesplicabile soddisfazione di Giovancarlo, s'aggirava per i fatti suoi nuda o quasi. Però, non parliamo delle maritate che ingrassavano e si scarmigliavano a un anno di distanza dal matrimonio, ma del resto neanche le ragazze, a P., reggevano, la più parte, oltre i tredici anni; [...] eppoi pance rigonfie, cosce muscolose e quell'esoso sfaccettamento delle natiche (talvolta persino dislocate), quella iattante e stomachevole sodezza delle anche, che basta a far odiare una donna per tutto il resto dei propri giorni.<sup>22</sup>

La crescita del corpo, la vecchiaia, la disgregazione e lo smembramento del corpo in tutta la loro materialità immediata, restano gli elementi fondamentali di questo catalogo di immagini grottesche. Esse si oppongono alle immagini letterarie classiche del corpo femminile, già depurato in qualche modo da ogni traccia della sua nascita e del suo sviluppo.

Ma non è solo il piacere contrariato del maschio la fonte da cui germina il femminile grottesco di Landolfi; tralasciando le presunte ferite autobiografiche, è il gusto tutto cerebrale per lo scavo del reale e del sé che lo porta a ridisegnare anatomie inquietanti e ascientifiche. Ad una prima lettura Maria Giuseppa, la fantesca protagonista del racconto omonimo, "Caracas" la mostruosa sposa fantoccio di gomma di *La moglie di Gogol'*, Gurù la fanciulla/capra di *La pietra lunare*, così come molte altre comparse narrative, sono tutte femminilità svilite e messe sotto accusa nella loro idealità corporea non conforme. Corpi descritti con disgusto e attrazione a un tempo, che in genere finiscono con l'essere associati a una condizione sociale bassa a cui il nobile io narrativo di Landolfi guarda dall'alto del suo irrisorio disgusto. *Maria Giuseppa*, scritto nel 1929 e inserito nella prima raccolta di Landolfi *Il dialogo dei massimi sistemi*, veniva ricordato da Calvino come il racconto rivelatore del talento landolfiano.

In un'opera come quella di Tommaso Landolfi la prima regola del gioco che si stabilisce tra autore e lettore, è che presto o tardi ci si deva aspettare una sorpresa; e che questa sorpresa non sarà mai gradevole o consolante, ma avrà l'effetto, nel più blando dei casi, d'un unghia che stride contro un vetro o d'una carezza contropelo, d'una associazione d'idee che si vorrebbe subito scacciare dalla mente.<sup>23</sup>

Tommaso Landolfi esordì nel 1929 su "Vigilie letterarie" proprio con il racconto *Maria Giuseppa*, in cui descrive la bizzarra e tragica relazione tra un perfido padrone di casa e la sua serva. Il racconto compare assieme ad altri sei nella prima raccolta di Landolfi, intitolata *Dialogo dei massimi sistemi* (Parenti, Firenze 1937), da cui emerge fin da subito uno stile paradossale e ironico, tragico e surreale nelle sue scabrose osservazioni sulla vita e le relazioni umane. Qui Landolfi descrive le 'innocue' angherie a cui è sottoposta una domestica da parte di un giovane rampollo, Giacomo, tormenti che, indirettamente – come pare confessare lui stesso – arriveranno a causarne l'inspiegabile morte di lì a poco. Giacomo è quello che si potrebbe definire a ragione un «uomo del sottosuolo» (Landolfi tradurrà poi effettivamente qualche anno dopo il celebre testo dostoevskijano), che tormenta, «nella grande casa ormai senza abitatori», vecchie domestiche e non giovani prostitute, ma è anche, e forse più, un ozioso *giovin signore* di pariniana memoria.

Per quanto Maria Giuseppa, fedele e umile serva, non abbia a suo carico demeriti tali da motivare la violenza ricevuta, suscita nel giovane e arrogante padrone inquietudine per il solo fatto di disubbidire, talvolta, ai suoi ordini: «Io la pagavo, e ditemi Signori, che cosa deve fare una pagata se non quello che vuole il padrone e niente di più?». Si aggiunge, come capo d'accusa, l'essere «brutta», aggravante che arriva a farle guadagnare insulti e percosse:

<sup>22</sup> LANDOLFI 1939, 43.

<sup>23</sup> CALVINO 2001, 551.

Maria Giuseppa si parava come poteva dalle parole e dagli schiaffi che, ma raramente veh, le lasciavo andare qualche volta [...]. Come era brutta Maria Giuseppa! Veramente, a vederla così, aggiustata e col principio delle bande dei capelli oliati che le usciva di sotto al fazzoletto, poteva sembrare anche una donna come tante altre del paese, però io sapevo che era brutta perché più di una volta ero salito improvvisamente nella camera sua e l'avevo trovata senza giamberghino e senza veste, e allora m'ero accorto che era una cosa liscia, senza fianchi e senza petto, e con certe gambe grosse di contadina.<sup>24</sup>

Nel leggere Landolfi non avremo alcuna risposta e nessuna certezza. Maria Giuseppa, come molti altri racconti, prosegue verso una deriva sempre più straniante: la normalizzazione della violenza perpetrata ai danni di una vittima che, di quella “goliardica” e scherzosa violenza ne morirà di lì a poco, disorienta il lettore; sia perché si scopre incapace di distinguere la voce del narratore da quella dell'autore, sia per le misteriose ragioni di questa morte che l'autore/protagonista s'attribuisce. A causa di questa enigmatica e apparente ammissione di colpe, lo stesso Landolfi avrebbe cercato di riscattarsi venticinque anni dopo con *La vera storia di Maria Giuseppa*<sup>25</sup>, articolo-confessione, finalizzato a fornire un ritratto più autentico e nostalgico della vera Maria Giuseppa. Dobbiamo mettere da parte l'idea che si possa archiviare il racconto arrivando ad una conclusione sensata e soddisfacente dell'intera struttura narrativa: il testo landolfiano non cederà mai ad una comprensione finale o univoca.

In fede, Signori, non mi importa un corno se non capite quello che è successo. Io non potrei certo dire perché, se pure lo volessi: però a un certo punto afferrai Maria Giuseppa per la testa e la baciai tanto, furiosamente sulla bocca. [...] Si divincolava, ma io adesso la tenevo ferma con una mano [...] e con l'altra le alzavo la veste pesante. Chissà come sarà andata a finire. Io non mi ricordo più niente. Signori m'infischio dei vostri sguardi di disprezzo. Mi ricordo appena dopo [...]. Maria Giuseppa a terra [...] mi faceva ribrezzo, mi faceva quasi ridere quella mammella avvizzita e nera tra un brindello di camicia e la catena di ferro dell'abitino. [...] Maria Giuseppa si ammalò e poi morì. Ma forse che è morta per me? E poi, e poi se è morta per me forse che devo averci rimorso io?<sup>26</sup>

Simili confessioni, offerte spontaneamente e in modo così assertivo, celano dei non detti che oscurano anche la comprensione delle possibili intenzioni poetiche. Nell'umorismo grottesco, del resto, difficilmente si innesca una qualche forma di compartecipazione empatica. Tanto più in quello landolfiano, dove la messa in ridicolo dei corpi non diverte neppure il suo stesso autore, unico spettatore di uno spettacolo pensato a uso e consumo della sua sofferta analisi interiore.

Come scrive nell'*Eterna Provincia*: «Comunque posso aggiungere, *ad abundantiam*, che le donne non mi hanno certo fatto mancare le occasioni, di odiarle».<sup>27</sup> Ma in questa dichiarata misoginia si nasconde una confessione che non tarderà ad arrivare: «Le odiavo perché le amavo».<sup>28</sup> Il rancore e le sofferenze recrudescenti mettono in circolo il veleno che nutre le fantasie più orride e grottesche di molti racconti. Ed è proprio sul Landolfi più orrido e grottesco che si avverte il fascino di maestri come Poe e Gogol', autore ancora poco noto in Italia in quegli anni; una fascinazione così magnetica che farà di lui il primo traduttore italiano degli *Arabschi*. Scrive Harold Bloom:

<sup>24</sup> Ivi, 133.

<sup>25</sup> Nel 1954 Landolfi cominciò a collaborare al “Corriere della sera” con pezzi poi editi nel volume *Ombre*. La collaborazione si interruppe quasi subito, perché il direttore dell'epoca, Mario Missiroli, rifiutò di pubblicare *La vera storia di Maria Giuseppa* e anche *L'ombrello*, giudicandoli inadatti ai lettori.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, 244.

<sup>28</sup> Ivi, 249.

Lo spirito di Gogol, presente in maniera sottile in molte opere di Nabokov, raggiunge la sua apoteosi in *La moglie di Gogol*, forse il racconto più buffo e irritante che abbia mai letto, ideato da Tommaso Landolfi. Si tratta della “rievocazione” e al tempo stesso della “rivelazione” da parte del biografo dell’autore russo (di cui Landolfi stesso è stato lo splendido traduttore) che Gogol – che non si sposò mai e che in realtà a 43 anni si lasciò morire di fame dopo aver bruciato tutti i suoi manoscritti inediti – si era sposato con un pupazzo gonfiabile che plasmava secondo la sua fantasia e la libidine del momento.<sup>29</sup>

Le ossessioni riappaiono sulla pagina per essere analizzate con un tono di lucida follia. La minuziosa descrizione dell’uccisione di un topo da parte di una cagnetta domestica nel racconto *Le mani (Racconti ossessivi)* è un’ulteriore dimostrazione di questo grottesco così razziocinante, divertito nel processo di “desoggettivazione” dei corpi. Landolfi è sempre pronto a scarnificare la materia organica facendo rivivere su carta le più macabre tavole degli anatomici rinascimentali, un *demonstrator* la cui lezione di grottesco narrativo dialoga “a cuore aperto” con quella cultura visiva e anatomica che da Vesalio in poi avrebbe dominato l’epoca rinascimentale. La pagina scritta diventa un tavolo su cui egli disseziona e sviscera – oscillando tra la noia e il diletto – corpi celesti, ma anche quelli di uomini, donne, animali e oggetti del quotidiano.

Il topo era stato finalmente domato e giaceva adesso in una posizione buffa, abbosciato sulla pancia nelle parti posteriori, coricato sul fianco nelle anteriori sicché le mani davanti ne risultavano parallele al terreno [...]; il suo corpo era scosso dai fremiti convulsi dell’agonia e il piccolo muso boccheggiava. [...] Federico andò a cercare una paletta e con quella s’ingegnò a finire il topo. [...] Continuava a sbattersi e volle soffocarlo: per ciò, maneggiando la sua paletta a perpendicolo, gliela premette a lungo sul collo. Senza risultato: il collo cedeva e si arrendeva come il resto del corpo, né c’era verso di sentire la consistenza delle vertebre sotto la spessa imbottitura di carne floscia [...].<sup>30</sup>

Non molte righe dopo, ad accrescere l’inquietante ordinarietà dell’episodio giunge la scena della cena, in cui Federico, uomo inquieto e solitario, condisce la sua insalata senza tuttavia impedire alla sua mente di farsi distrarre dall’immagine dell’animale morto. Insonne e oppresso dai rimorsi per quell’uccisione invendicata, Federico passa la notte, che termina in giardino, dove, sul fare del giorno, lo attende il piccolo cadavere del roditore, cullato in una lena dalle mani del suo stesso carnefice. Mentre guarda l’occhio dell’animale Landolfi non rinuncia alla «materna faccia della morte» né ai semi gettati a spaglio delle sue cifre d’eternità, della sua religiosità residuale e del suo misticismo».<sup>31</sup>

La penna diventa bisturi affilato e Landolfi, come un abile *sector*, si diverte a dissezionare, deformare e osservare da vicino la meccanica dei corpi. L’importanza dell’esperienza sensoriale e visiva, d’altronde, non è tanto al servizio del vero scientifico quanto, piuttosto, di quello psicologico. Gli anfratti della psiche sono così riversati in una scrittura fredda e lucidissima nella sua asetticità emotiva. Quanto più è sgradevole e repellente tanto più l’oggetto osservato suscita la curiosità del protagonista landolfiano. Il grottesco diventa un’esperienza estetica e conoscitiva insieme. A ben vedere quello di Landolfi è un “sublime rovesciato”: non più sentimento kantiano di dispiacere di fronte all’incapacità di comprendere i fenomeni della natura, quanto godimento insolito dinnanzi al fatto di poterne squarciare il segreto, scrutando nel suo centro esatto. Il piacere chirurgico di analizzare e sezionare il mistero della vita fin nelle sue parti più ‘interiori’ è il vero cuore pulsante di questi racconti ‘orridi’. Ma la sua vera ossessione, notava Calvino, non era la morte quanto la «patologia del vivente».<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Cfr. BLOOM 2000.

<sup>30</sup> CALVINO 1982, 208-209.

<sup>31</sup> NELLI 1998, 14.

<sup>32</sup> CALVINO 1982, 562.

E ancora, tornando al romanzo *La pietra lunare*, possiamo notare come anche la rappresentazione del femminile più grottesca e straniante tende subito a rientrare in una situazione di normalità e serena accettazione. Gurù, la bellissima fanciulla/satira, dal busto di donna e gli arti di capra, destabilizza al primo sguardo il protagonista, Giovancarolo; rientrato da poco dal mondo cittadino, egli, dal suo canto, non riesce a fare a meno di indagarne e ammirarne la natura zoomorfa, in un misto di attrazione/repulsione. Gurù si rivela una «capra-mannara», creatura lunare ma anche incarnazione di un passato letterario felice e ingannevole, pronto a dileguarsi per sempre al contatto con l'arida società civilizzata.

«Io ho una gamba di legno... Ragion per cui odio le donne»: così esordisce il cerebrale protagonista di *L'eterna provincia* prima di svelarci il disegno della sua gelida vendetta: farà innamorare perdutamente di sé una donna per mortificarla con lo strumento della sua stessa menomazione: lo scopo è quello di punire attraverso di lei tutte le donne che in passato lo hanno respinto. Ma questa dichiarata misoginia – rivela lo stesso protagonista – non è che odio, profondo, verso se stesso: «Ero entrato in una sorta di furore contro me stesso che veniva a significare contro di lei».<sup>33</sup>

Al momento decisivo, quando la vittima prescelta sarà nuda di fronte a lui, l'imprevedibile accadrà. Scoprendosi destinatario di un amore imprevisto e insperato diventa a sua volta schiavo d'amore. Il vero scioglimento della vicenda, solo apparentemente votata al lieto fine, appartiene al "non detto", a quella dimensione sospesa che risiede nella sensibilità del lettore. La scrittura si esplica nei modi di una continua esclusione, di una sostanziale impotenza, e concretata poi nelle forme aggressive della dissacrazione, della profanazione, della misoginia.<sup>34</sup> Il corpo grottesco è caratterizzato da segni che denotano l'incompiutezza e l'imperfezione, la sua costitutiva dialogicità intercorporea. I vuoti, le escrescenze e le ramificazioni ricorrenti nella sua raffigurazione stanno ad attestare l'impossibilità di circoscriverlo in una linea che ne presenti una superficie uniforme e perfetta.

Per sua stessa ammissione Landolfi faceva fatica a sviluppare trame troppo complesse, i suoi erano giochi che si protraevano troppo a lungo. Anche nella sua produzione scorre, dunque, la vena del realismo grottesco, che si diverte a scavare, deformare e ricomporre la corporeità. Proposito, del resto, che rivela in *La mattina di uno scrittore*:

Occorre infatti sapere che lo scrittore, vecchiotto e non più tanto valido, aveva per sfogo ormai e per vizio l'esecuzione di certi disegni osceni, che via via distruggeva. Si pose dunque a quest'opera e per un certo tempo vi trovò soddisfazione. Ma avrebbe voluto ottenere maggiore evidenza nei corpi femminili [...] avrebbe voluto che essi, con rotondità ben modellate [...] parlassero direttamente ai sensi.<sup>35</sup>

### **L'eterna provincia grottesca**

Destinataria di antichi e nuovi risentimenti, la realtà di provincia è l'altra grande protagonista dei racconti di Landolfi; sorgente primigenia da cui sgorga e su cui riversa lo humour più livoroso. Landolfi, che si definiva «rappresentante genuino della gloriosa nobiltà meridionale», fotografa la vita appartata e indolente della provincia in maniera contrastata, mostrando ora adesione sentimentale ora insofferenza e distacco. A tal proposito non si può non citare l'effetto di affilatissima comicità che emerge dal malevolo ritratto che il giovane studente Giovancarolo, protagonista di *La pietra lunare*, fa della famiglia da poco ritrovata in campagna:

Come in un affresco del Ghirlandaio si vedevano spuntare le teste degli altri componenti la famiglia: la zia, il cugino, la cugina, il piccolo figlio di costei, sul cui capo s'espandevano larghe

<sup>33</sup> Ivi, 252.

<sup>34</sup> LANDOLFI 1997, 371.

<sup>35</sup> LANDOLFI 1962, 186.

croste di sudicio e che rideva, fra le braccia della mamma, con un'aria di furberia abortita; da ultimo la zucca morbosamente apatica del fratello della zia. [...] lo zio riprese la pipa e a spuntacchiare [...] una saliva liquida.<sup>36</sup>

Lungo i continui vagabondaggi senza meta attraverso la penisola, in Landolfi emerge la predilezione per i paesi e i luoghi apparentemente minori, provinciali, o comunque estranei ai grandi flussi turistici: Frosinone, la natia Pico, il paese di Ninfa, Itri, Formia per citarne solo alcuni. Non mancano pagine dedicate a una insolita Venezia, a Padova, a Milano, così come al racconto di una gita al Casinò di Sanremo. Landolfi sembra spiegare umoristicamente la ragione di tale fuga:

Se un gioco di treni vi mettesse nella condizione di dover scegliere, per passarvi la notte, tra le città di Rovigo e di Ferrara, voi quale scegliereste? Senza dubbio Ferrara? Questa è la principale ragione perché io ho scelto, qualche giorno fa, Rovigo.<sup>37</sup>

Ma proprio lì, nel momento di antifrasi massima la scrittura di Landolfi raggiunge vette creative e stilistiche di divertissement estremo. Laddove lo humour grottesco sta nel rimettere in circolo, per l'appunto, un umore mobilissimo, folle, che attraversa l'intero corpo testuale. In questa prosa lisergica Landolfi trascina dentro tutto se stesso, i suoi umori, i suoi enzimi, le sue ossessioni, fino a volersi sempre più inerme e come nudo.<sup>38</sup> La pagina bianca diventa un tavolo operatorio su cui, con mano sicura e fredda calma, dispone la realtà osservata e immaginata, penetrandovi fin nelle viscere.

Sarcastico e anticonformista, Landolfi descrive il disagio dell'individuo sommerso dalla folla nelle grandi città. Ne emerge la nostalgia per un'Italia perduta e ormai anacronistica, la cui antica bellezza sembra destinata al tramonto, data in pasto a folle di turisti che la corrompono in ogni sua parte. L'idea della «città vetrina» non può che trovarlo disgustato. *Se non la realtà*<sup>39</sup> è marcatamente segnato dalla polemica antituristica di cui a fare le spese è appunto lo sprovveduto turista italiano: «Maledetta la cultura popolare, la cultura turistica, l'istruzione obbligatoria e quant'altre simili idee siano germogliate nella mente dei demagoghi o dei cavalieri d'industria»,<sup>40</sup> afferma stizzito Landolfi.

Nei libri di Landolfi la scintilla dello «strano», del perturbante, così come pure delle situazioni più grottesche abbiamo visto che si accende quasi sempre in un contesto tutt'altro che eccezionale: lo sfondo, anzi, di solito è la quotidianità noiosa e pigra di una cittadina di provincia come era la sua Pico, intrappolato nella quale, sia l'Io biografico che quello letterario sfogano tutto il loro malessere. A riprova di questo torpore periferico tornano, in *Lettere dalla provincia*, come metafora della squallida e triste vita di provincia, immagini orride e perturbanti di corpi umani in letargo, appesi, durante i mesi invernali, in fetide sacche simili a «vesciche di strutto».<sup>41</sup> Ambientata nella Francia imperiale, *Lettere dalla provincia* è la storia di una giovane donna che decide di lasciare la raffinata frenesia della capitale per rifugiarsi nei suoi possedimenti di campagna. All'iniziale entusiasmo per le semplici gioie della vita contadina («Ma qui, Solange, è il paradiso terrestre!») si sostituisce un po' alla volta la desolazione che accompagna l'arrivo dei primi freddi invernali, mentre, uno dopo l'altro, gli abitanti del villaggio si addormentano: uomini e donne, adulti e bambini. La meraviglia sfocia allora nell'orrore, quando

<sup>36</sup> LANDOLFI 1939, 11-12.

<sup>37</sup> LANDOLFI 2003, 82.

<sup>38</sup> NELLI 1998, 5.

<sup>39</sup> Frutto dei suoi viaggi in giro per l'Italia, in quel romanzo Landolfi raccoglieva sparuti frammenti della vita di provincia. Per ogni città, ci riserva una galleria di personaggi e situazioni oscillanti fra il goliardico e il grottesco.

<sup>40</sup> LANDOLFI 1960, 47.

<sup>41</sup> Ivi, 70-71.

la completa solitudine in cui si ritrova mette Anne di fronte all'inevitabile prospettiva di una morte per inedia (ovvero alla ripugnante alternativa di finire anch'ella in letargo).

«Tutti avevano in fondo allo sguardo quella sonnolenza che ho imparato a riconoscere»: <sup>42</sup> in provincia, ai margini della società dove tutto “s’agita e vibra”, il letargo colpisce ogni classe sociale, specie quelle umili, spente e prive, ormai, di ogni guizzo di vita. Partendo dall’ovvio, dal banale, dal quotidiano più grigio, Landolfi mira ad indagare il lato oscuro delle cose; il lato in ombra, ma per rivelarne l’aspetto sconosciuto, inquietante. La realtà diventa allora “surrealtà”, che per eccesso di fantasticherie ossessive assume connotati angoscianti. Ogni configurazione testuale, che solo in un primo momento ci appare coerente e familiare, è immediatamente capovolta fino a diventare estranea. Nel suo celebre saggio sul perturbante, Freud, citando Jentsch, ebbe a dire:

Una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando predomina l’incertezza intellettuale se qualcosa sia o no vivente, o quando ciò che è inanimato spinge troppo oltre l’analogia con ciò che è vivo. <sup>43</sup>

Giunti al termine del presente lavoro, non resta che contare le ferite. Perché nell’inquieta produzione di Landolfi ciò che sembra davvero proiettare le ombre più deformi è proprio la recrudescenza di un dolore antico, di una ferita mai cicatrizzatasi; sebbene questa sofferenza sia mascherata ed estetizzata: «Non potrò dunque mai scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare, traverso il subbuglio e il disordine, il fondo di me». <sup>44</sup>

Calvino, nel ricordare le tante maschere narrative indossate da Landolfi (nella postfazione di *Le più belle pagine di T.L.*) ammetteva che l’unica a non aver conosciuto di persona fu quella del «nobile paesano che invecchia restando scapolo e “figlio” in un ambiente che concentra tutte le sue ossessioni da lunatico». <sup>45</sup> Maschera che — scrive più avanti — fin dai tempi del racconto *Maria Giuseppa* è servita a celare una «smorfia crudele e dolorosa». <sup>46</sup> Senza allontanarci troppo dal vero biografico, le pagine più ipertrofiche di Landolfi sono quelle che nascono dall’elaborazione, seppur letteraria, di una perdita primaria (su tutte la perdita della madre prima del compimento dei due anni), spesso oggetto di narrazione più o meno diretta. Quelle ombre che avevano attraversato la sua infanzia, mescolando la vita con la morte, la nascita con la fine, appaiono in tutta la sua produzione. Lui stesso, nel racconto autobiografico *Prato*, nel descrivere alcune strane manie durante i primi anni di vita ne affidava sarcasticamente la comprensione e lo studio a «psicologi, psicanalisti e simili indaffarati personaggi». Le parole «tanto amate e temute» fin dall’infanzia, si caricano di realtà ma anche di una libido disperata e indomabile. Notiamo, in sostanza, come anche nello sperimentalismo più ibrido e ‘fantastico’ Landolfi resti ancorato a una dimensione umana, forse troppo; così triste e dolorosa nella sua immanenza da meritare, dunque, un riscatto nelle forme della metamorfosi grottesca ed extra-ordinaria.

## Bibliografia

- BACHTIN MICHAEL (1979), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi
- BORDONI CARLO, SCARSELLA ALESSANDRO (a cura di) (2017), *Guida al grottesco*, Bologna, Odoya
- BLOOM HAROLD (2000), *Come si legge un libro e perché*, Rcs Libri
- CALVINO ITALO (2015) [1965], *Tutte le Cosmicomiche*, Mondadori

<sup>42</sup> Ivi, 74.

<sup>43</sup> FREUD 1991, 270.

<sup>44</sup> LANDOLFI 1960, 2-3.

<sup>45</sup> CALVINO 1982, 536.

<sup>46</sup> Ibidem.

- CALVINO ITALO (2001), *Tommaso Landolfi. Le più belle pagine*, Postfazione del 1982, Milano, Gli Adelphi
- FREUD SIGMUND (1991) [1919], *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri
- LANDOLFI TOMMASO (1995) [1939], *La pietra lunare*, Adelphi
- LANDOLFI TOMMASO (2003) [1960], *Se non la realtà*, Adelphi
- LEOPARDI GIACOMO (1898), *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier
- MACCARI GIOVANNI (2019), *Landolfi, il fantastico, i russi*, 3 settembre 2019 in “Strumenti critici”, il Mulino
- DE MARIA LUCIANO (1983) (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori
- NELLI SERGIO (1998), *Questa pallida stanza umana. La costellazione del negativo nel Landolfi diarista e poeta*, “Diario Perpetuo”, Bollettino del Centro Studi Landolfiani
- RAGNI EUGENIO (2000), *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda Guerra mondiale*, in *Storia della Letteratura Italiana*, Salerno Editrice
- ZUBLENA PAOLO (2008), *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica di Landolfi in Rien va*, “Chroniques italiennes” n. 81-82