

Maria Antonietta Grignani

NOSTALGIA
DELLA TRADIZIONE E MODERNITÀ
NELLO STILE DI LANDOLFI

Nella ricchezza di lavori critici sulla prosa di Tommaso Landolfi si segnala una ancora scarsa attenzione degli storici della lingua¹.

Eppure discrasie e salti di registro, cioè da una parte amore maniacale per la fisionomia di uno stile manieristicamente curato e dall'altra spregiudicata modernità di contenuti e tagli narrativi e sintattici, sono l'aspetto visibile di una personalità divisa tra nostalgia della tradizione e idea critica, a tratti perfino postuma, della letteratura. Ecco la propensione toscaneggiante di un non toscano, a partire dal dittongo mobile nei tipi *focone*, *moveva* ai vari *codesto*, *fo*, *spengere*, *grullo*, *diaccio*, *bubbole*, *punto* «niente affatto», *noi si va*, *sicché* conclusivo. Termini come *bellicolo* «ombelico», *bulima* «frotta confusa», *balbutendo*, *imo*, *comportevole*, *vagellamento* «vaneggiamento», *obiurgazioni* «rimproveri», dannunzianismi squisiti come *crambe*

¹ Si vedano Paolo Zublena, *Approssimazioni alla lingua «altra» di Tommaso Landolfi*, in *Gli «altrove» di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, a c. di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Bulzoni, Roma 2004, pp. 155-161; Maurizio Dardano, *Una «ricchezza senza pari»*. Per un'analisi della lingua di T. Landolfi, in *Un linguaggio dell'anima*, a c. di Idolina Landolfi e Antonio Prete, Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 11-51, poi riformulato con titolo *L'aristocratico distacco di Tommaso Landolfi* in Id., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008, pp. 161-183; Maria Antonietta Grignani, «L'espressione, la voce stessa ci tradiscono», in *Un linguaggio dell'anima*, cit., pp. 57-78, poi riformulato con titolo *Landolfi e i giochi di penna* in Ead., *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 93-111.

e *rusco* sono all'ordine del giorno nella pagina landolfiana. I pronomi personali formali come *Ella*, gli anaforici *colui / colei*, il tipo *esso libro*, la presenza posposta del pronome nelle interrogative, la mancata risalita del clitico nei tipi: *doveva arguirsi, recatami*, oltre agli arcaici *al postutto, secondo a me parve* aumentano la vistosa patina anticheggiante. I participi presenti con funzione verbale, le gerundive, talvolta assolute, fanno da corredo al linguaggio forbito e antiquato², che viene messo in bocca anche a personaggi umili, con sprezzo per qualsiasi effetto di realismo e verisimiglianza dei registri sociali. Il che denuncia l'artificio autoriale, riducendo sovente al falsetto le singole voci. I blasoni vocabolaristici, le forme desuete o rare, farebbero di Landolfi un prestigioso esteta della lingua o addirittura un ottocentista eccentrico in ritardo (è la ben nota opinione di Gianfranco Contini³).

Ma, contestualmente e in connubio bizzarro, esiste una strategia di negazione o impazienza per la forma patinata, caratterizzata da riprese e correzioni, da una microsintassi turbata e fratturata, con esempi di stile nominale, improvvise sprezzature, forme compendiarie come *eccetera* e altre modalità informali o sbrigative del parlato. I segnali discorsivi come *Ebbé, tob*, i colloquialismi, tipo *non vale un fico*, espressioni come «quando siamo infognati, ci chiudono i tavoli sul muso» (*Faust* 67) abbassano di colpo il tenore della pagina, quasi che all'autore improvvisamente venisse a noia la propria maniera. Maurizio Dardano ha sottolineato certe convivenze ossimoriche negli antonimi figurativi e linguistici, per esempio i suoni scurrili emessi nientemeno che dalla luna nel *Racconto del lupo mannaro* (*Mar delle blatte*): «flati sordi al pari di trulli»⁴.

A questa vocazione allo sbalzo di registro non presiede un disegno espressionistico, ma un'inquietudine dolorosa ben moderna, che accosta alla percezione dell'usurarsi del mezzo linguistico (tutto è già

² Un solo esempio fra i molti: «Le discussioni, le congetture, i consigli dati e ricevuti, montandosi il capo, calmandosi, convincendosi le tre reciprocamente, durarono tutto quel giorno», *Le due zittelle*.

³ Gianfranco Contini, *Italia magica*, Einaudi, Torino 1988, p. 249, edizione italiana della sua *Italie magique* del 1946. Si veda anche la scheda nella sua *Letteratura dell'Italia unita* (1861–1968), Sansoni, Firenze 1968.

⁴ Maurizio Dardano, *L'aristocratico distacco di Tommaso Landolfi*, cit., pp. 164–165.

stato detto) una sorta di divieto a abbandonare gli allettamenti della nostra tradizione⁵.

Per esempio il «fantastico» di Landolfi non è mai esemplato sul lessico dell'astronomia attuale: nel *Mar delle Blatte* i composti vengono conati su componenti riconoscibili delle lingue classiche (*sideronebulare, siderocentrica*) e in *Cancroregina* non esiste il repertorio ad effetto scientifico della fantascienza, ma vocaboli squisitamente classici, una astronave antropomorfa al femminile dotata di un anatomico *opercolo*, di ovaie e Trombe di Falloppio. Perfino il delirio linguistico del protagonista in orbita si basa su neoformazioni a catena a partire dal noto, con giochi associativi e freddure in relazione alla sfera del nominare: *Cancroregina – Cancrore – Cancroprincipessa*, ecc.; *mascalzoni – mascalzi – macalzati – macabbassati*.

Landolfi stesso provvede a rendere palese il proprio disagio in passi di opere narrative e soprattutto nei tre diari, abitati dal senso di vuoto (il famoso «mal di vuoto» di *Rien va*) e dall'angoscia che gli procura la condanna al lenocinio della bella forma con i relativi «meschini giochi di penna», dalla propria impossibilità di travasare sulla pagina la vita, a costo di allentare il controllo retorico. Il sabotaggio della fluenza narrativa è intimamente connesso con le autodiagnosi che si affacciano copiose già ne *LA BIÈRE DU PECHEUR*⁶:

[...] fatalmente la mia penna, cioè la mia matita, piega verso un magistero d'arte, intendo verso un modo di stesura e di composizione che alla fine fa ai pugni colla libera redazione propostami e di' pure colla mia volontà di scansar la fatica. 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? (I, p. 575)

Sono anche stanco di questa mia scrittura, giacché stile non si vuol chiamare, falsamente classicheggiante, falsamente nervosa, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità; possibile che io non sappia arrivare a una onesta umiltà e che le frasi mi nascano già tronfie dal cervello come Pallade armata dal ... ecco che ci risiamo? [...] Per forza la mia scrittura è falsa: falsi e retorici sono anche in gran parte i sentimenti che io esprimo» (ivi, p. 650-651)

⁵ La fine della poesia per esaurimento di possibilità combinatorie è tematizzata nel racconto del giovane aspirante poeta cui accade di ricomporre, tirando a sorte le parole, il leopardiano *Infinito* e il primo sonetto del *Canzoniere* petrarchesco (*La dea cieca o veggente*, nella raccolta *In società*).

⁶ Qui e a seguire si cita da *Opere*, a c. di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano, vol. I 1991, vol. II 1992.

Nell'ultimo libro diaristico, *Des mois*, Landolfi condivide l'accusa che qualcuno gli aveva rivolto, di essere uno di quei vocalizzatori «che forniscono straordinarie prove di voce, e son poi incapaci di filare una romanza» (II, p. 693), mentre i grandi mostrano che «lo stile non è fatto di preoccupazioni stilistiche» (ivi, p. 750). Una ventina di pagine oltre vengono altre lamentazioni sul sussiego della scrittura, laddove «occorrerebbe valersi delle espressioni e dei modi correnti». Ma niente da fare, conclude il diarista, ci sono persone cui si presenta «per prima e con invincibile diritto di precedenza la parola rara, il costrutto prezioso, l'accezione desueta, la lezione più difficile» (ivi, p. 779).

In questo senso Landolfi sta altrove, non solo rispetto alle trame inventate, spesso rese precarie dagli spunti di metaracconto e di allegoria della letteratura, ma perfino rispetto al proprio stile: gioca con le forme tradite, ma le tradisce e le contesta, lavorando in chiave metalinguistica⁷.

Quanto alle strutture narrative, sovente il flusso è bruscamente abbandonato, confermando l'eclissi delle forme tradizionali e l'autocritica di un narratore «trafficante di parole», che rinuncia e commenta. Per esempio *La piccola Apocalisse (Dialogo dei massimi sistemi)* incassa nella cornice principale un racconto non finito di uno dei personaggi (*La donna nella pozzanghera*), con entrata perturbante del narratore che espone e scarta le tre possibili soluzioni finali.

Un altro caso plateale, parecchio più tardo, è *Rotta e disfaccimento dell'esercito (Racconti impossibili)*, dove all'attacco del tutto tradizionale e levigato risponde un corsivo feroce, che interrompe il tutto e vanifica ogni patto di credibilità tra autore e lettore, sottolineando sia l'inerzia dei dati sia i toni:

Correvano tempi non sospetti: la notte s'udiva ancora l'ululato dei lupi, e la volpe latrava da una spiaggia proprio di fronte al paese, incurante del rubellio dei cani [...]. Il vento infilava le forre, traversava la casa medesima e ne traeva gemiti lunghi, tosto spenti in mugoli appena, in soffi, e tosto rinati in urli sediziosi [...]. Il rosario era già stato recitato [...]. *Ma via, ma cos'è questa accumulazione di dati inerti, cosa sono soprattutto questo tono tronfio ed esclamativo, queste domande più o meno retoriche, in una parola quest'os rotundum?* (II, pp. 673-677)

⁷ Si veda *Gli «altrove» di Tommaso Landolfi*, op. cit. e Andrea Cortellessa, *Le voci dell'istrione*, in «L'Illuminista», a.VIII, n. 22-23, gennaio-agosto 2008, pp. 145-161.

L'atteggiamento metalinguistico si estende ai personaggi, che ora si compiacciono delle proprie espressioni ben curate, ora si contestano a vicenda su base linguistica. La riflessione sulla lingua risulta dunque un blocco che dalla forma si estende ai temi⁸. La discussione ilarotragica sulle parole e l'impiego o abuso delle medesime tocca il senso di entropia che comporta la diacronia di qualsiasi lingua, soprattutto quella dell'italiano, che nel corso del Novecento si è allontanato parecchio dalla tradizione illustre e dal modello toscano, volgendo sempre più verso un uso medio. Landolfi gioca con amarezza su un accumulo di termini ormai dimenticati, che i vocabolari conservano ma l'oggi rende stranieri, ne *La passeggiata (Racconti impossibili)*, per di più sovradeterminandone la portata nostalgica con il motivo, assolutamente moderno, della incomunicabilità nel commento che ne offre la *Conferenza personalfilologicodrammatica (Le labrene)*: se le fonti dell'incomprensibile coacervo di termini rari e di tartufi dedotti dal «buon uso toscano» accumulati ne *La passeggiata* potevano trovarsi nei dizionari dello Zingarelli e del Tommaseo-Bellini, cosa che la critica non si è presa la briga di accertare, l'autore con questo esercizio criptico ha inteso mostrare che l'incomprensione non è solo tra le diverse lingue, ma sta anche nella diacronia di una stessa lingua.

Il senso di dissipazione che Landolfi vive, tra richiamo al cerimoniale e perdita, si legge chiaro fin dalle prime opere, con la nostalgia per una comunicazione armoniosa, prelinguistica: l'apologo sul pascoliano chiù, che si beve le notti con la ripetizione primigenia di una sola nota di canto, non condannata all'elaborazione «discreta» e entropica dei sistemi linguistici umani, dice una volta di più quanto questo scrittore patisca di un tormento da esaurimento della letteratura del tutto novecentesco (*Night must fall*, in *Dialogo dei massimi sistemi*).

Anche il frequente appello al lettore solo in apparenza riporta a modelli ottocenteschi, ma a ben vedere è – più pirandellianamente che manzonianamente – approccio a doppio taglio, dato che si at-

⁸ Un paio di esempi, presi volutamente da scritti cronologicamente molto distanti: «In fede, signori. Sono soddisfatto di questa frase. È una frase come quella che adoperano gli scrittori» (*Dialogo dei massimi sistemi*); «–Un trombaio! –Trombaiofontaniere per la precisione. Non ne avevate chiesto uno? [...] – «Idraulici», perfino si chiamano in colonia», dicono a borta e risposta una anziana sul punto di essere derubata e un delinquente finto idraulico, in assenza di qualsiasi ambientazione fiorentina (*Encarte delle Labrene*).

teggia in termini di ironia o di inattendibilità del locutore o di sua teatralità, mattatoria e nel frattempo insufficiente. Per converso il narcisismo autobiografico sfocia, e non solo nei diari, in uggia per il ricorrere frequente del pronome di prima persona. Questo fastidio si nota tra l'altro in *Prefigurazioni: Prato di Ombre*, che così comincia: «Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta [...]» (I, p. 743); poi si ripete via via fino a *Rien va*, dove spesseggia la nausea per l'invadenza del pronome: «imperterrito benché furioso con me stesso [...] io seguito a piantare i miei Io in testa al drappello delle parole, quasi portabandiera!»⁹. Lo scontento per la gestione egocentrica deve avere giocato un ruolo decisivo nella scelta (piuttosto tardiva) del genere teatrale, che pareva liberare Landolfi dallo spadroneggiare del demiurgo narrante ed era pervia al puro dialogato tra le voci di turno. Ma, come si dirà, la soluzione teatrale non condurrà a un esito drammaturgicamente accettabile e sarà costellata dalla condanna a ripetere uno stato di orfananza del soggetto, i consueti riferimenti contraddittori alla «forma», l'impossibilità di aderire a una trama e la coazione a riprendere pezzi della opere progressse¹⁰.

L'opera teatrale *Faust 67* esce nel 1969 da Vallecchi, in una collana di narrativa, dichiarando nel titolo di nascere sotto il segno del capolavoro di Goethe, ma risente in modo vistoso del modello pirandelliano dei *Sei personaggi* e di *Questa sera si recita a soggetto*¹¹.

Il signor Nessuno si presenta a capocomico e attori, provocandoli a inventargli un personaggio, che sarà volta a volta un despota che bistratta sudditi e donne anziane, un capzioso giocatore di casinò, un poeta premiato, un seduttore punito. A ogni trovata della compagnia teatrale il tizio senza identità disapprova, con controversie e baruffe con il regista, perché le invenzioni a suo dire sono tese

⁹ Il passo è citato nelle lucida introduzione di Idolina Landolfi al secondo volume delle *Opere*, p. VIII.

¹⁰ Per Guido Guglielmi, *La poetica di Landolfi*, in *La prosa italiana del Novecento*, II, Einaudi, Torino 1998, pp. 38-58, già LA BIERE DU PECHEUR mostrerebbe una condizione di orfananza o «stato di insufficienza» con l'incrocio tra forma diaristica e «romanzo (pirandellianamente) a soggetto, in cui è rifiutato sia il personaggio sia il regista che lo crea» (pp. 55-56).

¹¹ Il testo si legge ora in *Opere*, cit., II (1960-1971), pp. 1019-1152. Da questa edizione i rinvii a seguire, con la sola indicazione della pagina.

a costruire fatti e ogni fatto comporta tipi triti e elementari. A un certo punto Nessuno fa da solo, ma mette insieme lunghi monologhi, incertezze comportamentali che bloccano il suo personaggio, inserisce pezzi di narrazione, senza «filare» nemmeno dieci minuti di «teatro, di farsa, di vita» (p. 1113). Ne risultano un nulla di fatto, una *Fine delle fini* che implode sulla mancanza di desideri di Nessuno e sull'annichilimento comico di ogni progetto di costruzione di personaggi.

Si tratta di un post-pirandellismo depressivo, governato dal demone della parodia e dallo svuotamento dei generi, qui quello teatrale. L'Avvertenza parla, per il testo che seguirà, della qualifica di «commedia da fare», con evidente riferimento ai *Sei personaggi*, che vengono poi evocati in corso d'opera, quando il-senza-nome afferma: «È semplice: io cerco un autore. O piuttosto, atteso che oggi gli autori contano poco e che dei testi anche sommi si fa carne di porco, cerco magari un regista.». Agli altri, che colgono immediatamente l'allusione e il riuso, Nessuno obietta, con rinvio implicito alla commedia pirandelliana e suo superamento nella direzione del proprio senso di vuoto: «Ma lì i personaggi si presentano già carichi d'un proprio destino, d'un dramma personale ... dispongono, insomma, d'una carica di vita» (p. 1037).

Sempre l'Avvertenza fa appello alla collaborazione del lettore («esortazione a collaborare»), come in *Questa sera si recita a soggetto*, ove l'Avvertenza pirandelliana annunciava il «concorso del pubblico», che sarebbe stato favorito dall'abolizione della quarta parete e dalla discesa degli attori in sala e nel ridotto. Il motivo, pur essendo nella nostra *pièce* meno organico e complesso, a un certo punto fa capolino, con le proteste di una «Voce dal pubblico» o «Signor pubblico» a contestare l'insulsaggine e inconcludenza delle trame inventate e abbandonate per «recitare a soggetto» (p. 1040).

Questa sera si recita a soggetto, composto nel 1929, è diviso in quadri come *Faust 67* ed ha per canovaccio un «rotoletto di poche pagine», che è poi una fonte di intertestualità interna, la novella del 1910 *Leonora, addio!*, allo stesso modo che la nostra *pièce* si gioverà al suo interno di due episodi narrativi di Landolfi già pubblicati: *Due veglie* da *In società* e *Asfu* del *Mar delle Blatte*.

Già Oreste Macrì, in una recensione del 1940 alle prime opere narrative di Landolfi, vi trovava troppa fede da un lato nell'eloquio, dall'altro nel logos, tra l'«edonismo lutulento» di certo D'Annunzio e «lo

squallido meccanicismo e la casistica brulla» di certo Pirandello¹². Giudizio esatto anche per certe cose tarde come il *Faust*, diviso tra capziosità del ragionamento e oratoria esibita. Se dell'edonismo le battute di Landolfi offrono prove continue, il pirandellismo sta nella contestazione del mezzo linguistico quale veicolo di verità, nella rottura del patto di credibilità che dai romanzi maturi e dalla trilogia del teatro nel teatro di Pirandello si protende verso i bizzarri protagonisti landolfiani, nella teatralità con cui chi dice io si rivolge a un pubblico potenziale, coinvolgendolo e deludendolo con argomentazioni paradossali¹³.

I rapporti con il capolavoro eponimo di Goethe si riducono al carattere di opera aperta di *Faust* 67, con i quadri seriali, i due *Avanprologo o proprologo* e *Eventuale postepilogo o epiepilogo*, che ricordano il *Prologo in cielo* e il *Prologo in teatro* posti da Goethe a distanza di quasi quarant'anni dal primo *Faust*, nonché alla voce finale che scandisce dall'alto «Nessuno si salverà», eco precisa al «Margherita si salverà» detto dall'angelo nel *Faust*, ma con rovesciamento parodico, sia per la bivalenza ricca di equivoci e bisticci tra *nessuno* pronomi e *Nessuno* nome proprio, sia per l'impermeabilità di Landolfi-Nessuno tanto al conflitto del Bene e del Male quanto al motivo faustiano della conoscenza, centrali invece in Goethe: il landolfiano è un eroe moderno nichilista, non colui che patisce i limiti della conoscenza, tra tensione etica e sete di avventura:

¹² Oreste Macrì, *Altre notizie su idoli e scene (Landolfi)*, ora in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Vallecchi, Firenze 1941; cito dalla ristampa anastatica, La finestra, Trento 2003, p. 292.

¹³ Tra le molteplici prove di pirandellismo, anomalo per la cura ossessiva della forma – intensamente perseguita da Landolfi – ma non per la sostanza di idee, basti citare, da *Un paniere di chiocciole* il pezzo *Parole in agitazione* con la babele degli scambi semantici tra i lessemi, versione quasi parodica della sfiducia di Pirandello nel valore univoco della lingua; *Maria Giuseppa* in *Dialogo dei massimi sistemi*, che si rivolge a un «voi signori» con stile pseudogiudiziario, il quale da una parte dovrà qualcosa a *L'adolescente* di Dostoevskij, ma per il raziocinare e la clownerie deve parecchio a Pirandello con le preterizioni, il rinvio della narrazione, la dichiarazione «in fondo non mi ha mai interessato nulla». Ottime osservazioni sul pirandellismo di *Faust* 67 si trovano in Luca Archibugi, *Il teatro dei lemuri*, in «L'Illuminista», cit., pp. 65-75.

REGISTA:

Ebbene, amico Nessuno ...

NESSUNO:

Nessuno non è amico di nessuno; o anche, nessuno è amico di nessuno.

VOCE CELESTE:

Nessuno si salverà!

Generale sgomento; altra brevissima pausa.

VOCE CELESTE:

Preciso: il signor Nessuno. E seguito, o dicasi riprendo:

NESSUNO SI SALVERÀ PERCHÈ NON ACCETTÒ MAI DI ESSERE QUALCUNO

Prova di un mito faustiano andato in pezzi è il monologo in versi posto all'inizio, dove chi dice io rinuncia all'azione sentendosi uomo negativo, «un buco nella sabbia»: «Sono un vuoto, una lacuna, / sono una dimenticanza di colui che il tutto volle».

Tra istanze di disappropriazione identitaria e autocitazioni compiaciute si muovono i due inserti narrativi di cui si fa carico Nessuno stesso, una volta deluso dalle trovate degli attori: *Due veglie* ripropone il motivo misogino caro a Landolfi¹⁴; *Asfu* tematizza il viaggio, anzi è apologo sull'importanza del solo partire, in un percorso verso la nebulosa di Andromeda che si allinea a tutta la produzione dei racconti fantastici di Landolfi. Del reimpiego di se stesso che Landolfi fa nel suo *Faust* ulteriore prova sono i versi del *Proprologo* e del *Postepilogo*, che si leggono in *Des Mois*¹⁵.

Oltre al riuso di propri pezzi per esteso, abbonda nella *pièce* la produzione criptica e *pointilliste* di lapilli d'autore, dedotti sia dalla narrativa che dalla saggistica. Certe frasi o giochi di parole migrano da uno ad altro testo, magari proiettandosi verso il futuro, come nell'episodio dei due giocatori al casinò, dove il primo giocatore dice: «Così non potremo ormai più perire, ossia perdere» (p. 1058), offrendo la battuta alla coppia di *Breve canzoniere* alle prese col solito tormento

¹⁴ Per la metamorfosi della donna, una volta diventata moglie, si ricordi *Perbellione* (*Le labrene*), personaggio punitore di donne, alla fine vittima di una moglie che lo bastona, sulla linea Santippe-Lisistrata. Sulla rappresentazione disforica del corpo della donna cfr. Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Bulzoni, Roma 2007, cap. I.

¹⁵ II, p. 766 e 772-73.

del gioco d'azzardo: «Dammi un bacio; se periremo...» // «Vuoi dire se perderemo?» (II, p. 1185).

Il regista, mentre beve e fuma con gli attori nel salottino d'albergo, canta: «La minicoda, la minicoda. Tra tutti i gatti è molto di moda», motivetto di una canzoncina televisiva d'epoca per bambini, che gli «fa venire in mente quel raccontino ... di chi?». Chiaro, è *Mezzacoda* di Landolfi della raccolta *In società*, un racconto fantastico sul pregio delle volpine code femminili e la disgrazia di una fidanzata, che di coda ne ha solo metà.

L'immagine della «statua, scusate l'aggettivo, condillachiana» alla quale, secondo l'attrice, aspirerebbe Nessuno onde far riempire sensisticamente il vuoto da cui è afflitto, configura un antipersonaggio «già venuto in mente a qualcuno» e per la precisione a «qualche meschino e infausto folletto irlandese» (p. 1039). È allusione al grande Samuel Beckett, quando si legge *Il caso Beckett*, recensione-stroncatura del 1953 a *L'innommable*, che cita l'inizio del testo beckettiano e lo definisce «profondato in una tenebra condillachiana», accusando l'autore di verbigerazione, di mancanza di una forma; giacché la letteratura, sentenza Landolfi, è una cosa seria, non un «acquaio di angosce»¹⁶. Il giudizio ingeneroso è stupefacente se si pensa che il protagonista beckettiano e quello landolfiano condividono una analoga condizione di mancanza di soggettività forte, una inesistenza tiranneggiata dalla pura parola; lo è meno quando si pensi allo stile dell'irlandese, rastremato all'osso e perciò discaro al gioco di penna cui è condannato il collega italiano.

La figura teatrale che gli attori fingono in prima istanza, – quella del despota-giudice unico che maltratta i cittadini e in specie le povere vecchie – si trova nella prosa *Giustizia punitiva (In società)*, dove un giudice severo vieta ai cittadini di vivere oltre i quarant'anni, giudicando la terza età quasi immorale. Qui, una volta condannato il primo imputato, arriva un musicista, che invece desidera essere eliminato e aggiunge, del tutto in linea con il profilo e la parola preferita dal signor Nessuno, il *vuoto*: «C'è un guaio: che io cerco d'essere sincero, epperò son vuoto». Al perfido giudice che gli domanda perché abbia scelto quella professione, l'artista risponde: «chi non sa vivere bisogna bene che poeti o componga musica o imbratti tele», con evi-

¹⁶ Si legge in *Gogol a Roma*, prima edizione 1971, ripubblicato da Adelphi, Milano 2002, pp. 13-17.

dente implicazione autobiografica, vista l'insistenza con cui Landolfi nelle opere, nei Diari e, da ultimo, in *Faust*, solfeggia il motivo, ben pirandelliano e montaliano, della vita che o si vive o, non sapendola vivere, si scrive¹⁷.

Altri rinvii, se tacciono la fonte, presuppongono una enciclopedia di riferimento, come quando il Regista sillaba: «T'avanza, divino straniero» (p. 1119), alludendo al famoso *Sopra una conchiglia fossile* dell'abate Zanella, vv. 71 sgg.

Insomma, il tentativo del protagonista, uomo pieno di vuoto, di farsi attribuire – o di figurare a se stesso teatralmente – un'identità è pretesto al riciclaggio di materiali già esistenti o, comunque, alla messa in gioco di frasi e temi, cari a Landolfi stesso o presupposti appartenere alla cultura del lettore.

Se i dati compositivi, con la pratica citazionale, depongono per un caso di iperletteratura, i caratteri formali di *Faust 67* si allineano al restante della sua produzione, in prosa narrativa e no. Tra l'altro lo snellimento dialogico, implicito nel genere teatrale, è già collaudato nel percorso narrativo, disseminato di dialogato intenso e embrioni di didascalie pre-teatrali.

Nel *Mar delle blatte* la serie appunto intitolata *Teatrino* porta dialoghi surreali oppure ambienta in teatro *La farfalla strappata*, con il monologo finale della farfalla stessa, che descrive l'attrazione fatale per la luce e il successivo martirio. Parentetiche da didascalia teatrale figurano anche ne *Il ladro (La spada)*, in *Autunno (Ombre)*, tutto dialogato con didascalie «teatrali» in parentesi, tipo: (*pausa*), (*breve pausa*). Dialoghi tra padre e figlio, professore e allievi si leggono nelle prose brevi dei *Racconti impossibili*. Gli elzeviri raccolti in *Un paniere di chiocciole*, coevo del *Faust*, sono sovente fatti di puro dialogato. In *A caso* il racconto eponimo è basato sullo sdoppiamento dialogico, distinto dal carattere corsivo, tra un tizio e la voce demoniaca istigatrice all'omicidio casuale; in *Osteria del numero venti* e soprattutto in *La prova* torna-gli a parte in parentesi.

Proprio l'ibridazione della narrativa con le modalità dell'interazione dialogica e gestuale del testo di teatro, predisposto alla messa in scena, crea una zona intermedia tra il racconto e quella struttura, per definizione priva del filtro o commento di una voce narrante, interse-

¹⁷ *Des mois*, II, alla p. 695 dichiara che il lavoro intellettuale è inadeguatezza al vivere, alle pp. 760-761 trascrive una poesia in cui Landolfi, non sapendo «che fare di se stesso», ossia non sapendo vivere, si risolve a scrivere.

zione che sta alla base anche della teatralità alquanto manierata e di lingua scarsamente colloquiale di *Faust* 67¹⁸.

Resta che la lingua dei personaggi in *Faust* '67 risulta lontana dal cosiddetto stile semplice e dall'effetto di parola in situazione, per quanto punteggiata di sprezzature e marche di trasandata oralità¹⁹.

La disinvoltura di un certo alone di «parlato» di maniera viene a Landolfi, qui come altrove, soprattutto dal toscanismo, più o meno vivo: tornano il dittongo mobile (*riscotiamo / riscuotere*); la distinzione toscana tra *questo / codesto / quello*; la forma impersonale per la prima plurale nel tipo *noi si va, si fa, s'era detto*; il pronome superfluo, accompagnato da forme, lessemi e modi di dire di tradizione e uso palesemente toscani: «Ma le son poi bubbole: dei bisogni del mio popolo fo tutt'una palla da prendere a calci», p. 1044. il conclusivo *sicché*, magari posposto, tipo «prendete sicché le necessarie disposizioni», p. 1052; «Un gran libro, sicché?», p. 1074; l'uso di *punto* a completare la negazione. Anche il lessico porta il ricorrente *grullo*; l'espressione «vecchie squarquoie» «decrepite», usato da Faggiuoli e Berni o Buonarroti il Giovane a Palazzeschi (anche nella variante *scarçòio*), p. 1045.

Certi toni sbrigativi o «realistici» si intersecano alla patina di falso-parlato dei toscanismi, si pongono come contraltare all'antico o all'eloquente: si va da *infognati a tangheri tremebondi a fanfalucbe governative*, da *come diavolo si chiama* oppure *si fa carne di porco* all'espressione colloquiale *la smetta una buona volta*; da *va' all'inferno a roba del genere*, fino agli enunciati triviali: «Mettiamoci quest'altra cipollata sullo stomaco», p. 1048; «è la casa della mammana, questa?», p. 1092, «capitarmi di tanto in tanti tra i piedi», p. 1127.

Ci sono poi i segnali discorsivi, le esclamazioni e onomatopee (*tob, scìò, cìù cìù, uff!, puah*), così come gli spicciativi e frequenti (in tutto Landolfi) *eccetera* a troncatura l'argomentazione, quando questa venga improvvisamente in uggia.

¹⁸ Del resto Giorgio Caproni nella recensione a *Rien va* sentiva entro il diario «un vago sapor di Teatro: e proprio di Teatro maiuscolo, ma appunto per questo troppo più vero del vero per riuscire, mi si perdoni il bisticcio, convincentemente vero nel corpo della pur dura e imperterrita confessione» (*La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996, p. 165).

¹⁹ L'impiego della nozione critica di «stile semplice» si deve a Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e racconto*, Einaudi, Torino 1997. Va da sé che semplice e complesso in letteratura sono due concetti a valenza puramente relativa, il «semplice» opponendosi, soprattutto nella tradizione italiana del Novecento, all'espressionismo di Gadda e nipotini.

Ma, nonostante tanta spigliatezza procurata, occhieggiano cultismi e espressioni del registro formale. Notevole la preferenza per la posizione letteraria aggettivo + sostantivo, usata senza alcun riguardo alla condizione sociale dei locutori («vezzosa quanto puntigliosa amica», p. 1040; «il mio timido e al tempo stesso audace invito», p. 1074; *amaro torto*, p. 1044; «un poco gradevole odore», p. 1045; *malferme gambe*, p. 1047); testimoniate anche le forme con mancata risalita del pronome, tipo *recatami* oppure *dicasi*. Secondo un uso ormai tramontato si trovano qui come nella produzione precedente interrogative con il soggetto posposto esplicito: «A che pro', ciò farebbero esse?», p. 1051; «Lo so io forse?», p. 1062; «Oh, maestro, vorrebbe lei ...?», p. 1069; «Vorrebbe Ella presentarmi al maestro?», p. 1074.

Accanto a queste particolarità sintattiche si pongono termini squisiti o desueti, come «magistrati subito aditi», p. 1045; la *bisogna*, p. 1045; *far motto*, p. 1070; *doglie 'dolori'*, p. 1092; *alla perfine*, p. 1125; *ambagi*, p. 1144; *cacofonie*, ivi; *polisarcica* «obesa», p. 1047, *lontananze capotiche*, p. 1083, con l'aggettivo peregrino usato anche nel *Crittogramma* delle *Labrene* e nelle poesie de *Il tradimento*; «signor mio Ciurlatore», ivi, da *ciurlare* «tentennare»; «signor Giuntatore» «imbroglione», p. 1123, usato da Landolfi altrove e presente nell'Ariosto, nel Bartoli; *barbe soggolari*, p. 1051; *ben apporsi* nel significato di «cogliere nel segno», *versar lustro* «far onore»; *zoologiche ipotiposi*, p. 1115; *a mio libito*, p. 1140.

Figurano cimenti retorici studiati, come il chiasmo di «la mia sviscerata ingegnosità; la mia ingegnosa svisceratezza», p. 118; schermaglie formali tra locutori, come la battuta del regista «Alla meno peggio», cui Nessuno risponde con un «Alla *più* peggio», p. 1076; la metafora «filiamo almeno dieci minuti di ...» detta da Nessuno e ripresa *più* in là dal regista con: «filiamo un po' di vita, secondo la sua felice espressione», p. 1113; il gioco tra «il dado è tratto» e «il dente è tratto», 1126.

Le esibizioni di abilità linguistica sono tuttavia di frequente azzerate o parodizzate da contestazioni del tipo di discorso. Il despota, figura inventata «a soggetto» dagli attori, rivolgendosi a una cittadina anziana, prima usa modismi fiorentineggianti, poi si vanta dell'esercizio di bella lingua (p. 1044):

DESPOTA

E bene faceste, la mia cara donna, a rivolgere a me direttamente le vostre suppliche; amo invero essere di persona ragguagliato sui bisogni e via dicendo del mio popolo

... Ma le son poi bubbole: dei bisogni del mio popolo fo tutt'una palla da prendere a calci per diletto. Comunque sia, che ve ne pare di questo esercizio di bella lingua?

Tra la lavandaia e il seduttore corre una fraseologia di toscano parlato (*sto lustra* si usa ancora in Toscana per «sto fresca»), cui Nessuno-giovane seduttore fa un commento ironico (p. 1079):

LAVANDAIA

Se non torno subito *sto lustra*, col padrone»

GIOVANE

Oh come si esprime forbitamente, la piccola: «Sto lustra!»

Perfino la conflittualità reciproca tra Nessuno e il regista non di rado punta su questioni linguistiche. Quando il regista, esasperato dall'inconcludenza di Nessuno, sbotta: «quale strada, in concreto ed alla perfine, sceglie?», costui invece di rispondere nel merito (dell'auspicato scioglimento della trama) commenta: «“Alla perfine” passi: ha un'aria e un timbro ottocenteschi. Ma “In concreto” no: neanche “In concreto” mi piace» (p. 1125). Da parte sua il regista ironizza su un leggiadro aggettivo (*inimboccabile*) adoperato da Nessuno e nell'Epilogo accusa i «maledetti intrighi verbali» di colui che non conclude.

La doccia scozzese tra manierismi o squisitezze e colloquialità, che sanno comunque di lucerna, nell'opera teatrale è sintomo dell'inquietudine landolfiana circa l'efficacia della comunicazione linguistica, è segno di una letteratura che si sente esaurita e inadeguata ai suoi compiti conoscitivi, in quanto sovrastata dall'ombra-incubo della tradizione, ove tutto è già stato detto. Siamo davvero di fronte a un duplice atteggiamento, di nostalgia e di nichilismo.

Questo fenomeno ben moderno è stato notato da tempo e ribadito dall'antologista Italo Calvino, che intitola una sezione *Le parole e lo scrivere* e nella postfazione sottolinea l'effetto di apocrifo legato al carattere costruito della prosa, «una scrittura che solo fingendosi parodia d'un'altra scrittura (non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta) riesca a essere diretta e spontanea e fedele a se stessa»²⁰.

²⁰ Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, scelte da Italo Calvino, Adelphi, Milano 2001, p. 552.

La parola, nostalgia di riconoscimento in una comunità, diventa per pessimismo maschera; tra la maschera linguistica e la cosiddetta realtà non corre alcun rapporto di trasparenza.

Ne discende che anche la parola teatrale di Landolfi sia ben lontana dalla finalità primaria del teatro anche per l'intenso atteggiamento metadiscorsivo e metalinguistico che infesta il dialogato di *Faust 67*, creando una sorta di distanza tra ciò che si dice e ciò che si tenterebbe di significare.

Una tale pratica concorre a puntare l'attenzione non sulle cose ma su lingua e nomi; come in tutta la prosa di Landolfi, ivi compresi i diari. Si pensi a *La morte del re di Francia* con l'affermazione «basta ripetersi e rigirarsi una parola qualunque dentro perché essa si svuoti del suo senso di tutti i giorni, buffa, proprio buffa»; oppure a *Parole in agitazione*, sull'autonomia del significante e sul rapporto arbitrario con il significato, negli anni in cui le teorie di Ferdinand de Saussure non erano ancora diffuse in Italia²¹. Insomma, la lingua primigenia vagheggiata in *Night must fall*, quella dell'assiuolo che ripete una sua perenne nota che non gli invecchia mai in gola, intento com'è a «succhiarsi l'universo come un uovo», questa lingua priva della doppia articolazione e bellamente sintetica è ben lontana dalle possibilità degli uomini civilizzati e alfabetizzati, la cui parola ripetuta e ribattuta da un locutore all'altro si avvizzisce tra le labbra.

Faust 67 è ciò che di più *antiassiuolesco* si potrebbe immaginare. Dominato dal nichilismo e da una sensazione dilagante di *vuoto*, non conclude in quanto aggancia e abbandona ogni trama sul più bello e senza pietà, riutilizza interi brani e singole immagini da altre opere dell'autore, mescola versi (all'inizio e alla fine) a un dialogato caudico da un lato, liquidatorio dall'altro, consegnando la dominante tematica e tutto sommato anche formale a un continuo presagio di morte, a una «soffocazione per di dentro», secondo l'espressione di *Des mois* (II, p. 707), diario del resto interamente dominato dall'ossessione della morte: «Questa corsa alla morte nella quale non abbiamo alcuna parte: il nostro tormento e la nostra delizia» (ivi, p. 693).

Landolfi scherza col fuoco, sdoppiato tra un cerimoniale formale-inquietudini del tutto attuali: dubbi sulla propria identi-

²¹ Per questi aspetti della prosa mi permetto di rinviare al mio *Landolfi e i giochi di penna* cit.

tà, impossibilità della naturalezza, irrisione dei divieti sociali, dissipazione, arte combinatoria. La sua parola finisce sempre con l'implodere insieme alla figura del malinconico *fool* che viene messa in scena nel *Faust 67*: diversamente da Pirandello, diversamente dal non amato Beckett, ma del tutto in linea con la grande corrente nichilista del Novecento.