

(persino un esperto letterato come André Gide respinse il manoscritto, per poi indicare in quell'incauto rifiuto «uno dei rimpianti e dei rimorsi più brucianti» della sua vita). L'inesorabile viaggio di Proust dentro la memoria alla ricerca del «tempo perduto» è guidato dal tentativo di salvare qualcosa nell'ininterrotto e rovinoso fluire del tempo; e la salvezza avviene attraverso l'arte, che consente di reperire dentro ciò che è transitorio, effimero e deperibile, essenze autentiche e conoscenze stabili e appaganti. Il processo di recupero memoriale si realizza mediante episodi di memoria involontaria: le famose «intermittenze del cuore», momenti privilegiati che, attraverso un meccanismo di analogie e associazioni, fanno riaffiorare il ricordo con tutta la sua freschezza e lo riattivano nel presente. Celebre in particolare l'episodio della *madeleine*, un tipo di biscotto che a Marcel ragazzo veniva offerto imbevuto in una tisana da una vecchia zia durante i soggiorni estivi in campagna: proprio intingendo una *madeleine* in una tazza di tè, quel particolare sapore risuscita nello scrittore adulto la precisa memoria della zia, delle villeggiature estive, dell'infanzia. La tecnica delle «intermittenze» costituisce i momenti propulsivi e dinamici della *Recherche*, la quale si presenta nel suo complesso, come scrive acutamente Giacomo Debenedetti, «una grande intermittenza fatta dal succedersi di tante intermittenze». Una tecnica del genere, che infrange l'apparenza delle cose svelandone i contenuti segreti, è decisamente rivoluzionaria e anti-naturalista, poiché pone in primo piano un universo sentimentale ignoto e sepolto, una realtà nascosta, percepibile solo attraverso la perlustrazione di emozioni e stati d'animo dei personaggi. Quest'ultimo discorso vale anche per Virginia Woolf, coraggiosa narratrice, specializzata nella millimetri-

ca e sofisticata analisi delle psicologie, specie femminili. Di Proust si assorbe la geniale poetica delle «intermittenze del cuore», e il modulo del «monologo interiore»: se ne diffonde un insegnamento di nuova attenzione al recupero memoriale, alla rievocazione nostalgica dell'infanzia e adolescenza senza però che si creino precisi, puntuali e massicci riscontri di «proustismo», data anche l'irripetibilità del modello (segnaliamo però che in questi anni Svevo fu indebitamente indicato, grazie all'uso del «monologo interiore» nella *Coscienza di Zenò* e all'analiticità del romanzo, come «il Proust italiano»).

La condanna di una superficiale "maniera" proustiana

Tuttavia una maniera genericamente e facilmente proustiana – specie nel vagheggiamento dell'infanzia perduta – si sviluppò di qui in avanti nella nostra narrativa, se uno scrittore e saggista pungente come Alberto Arbasino, parlando della cultura italiana degli anni cinquanta in cui esordì, scrive con feroce ironia: «Proust [...] fa eminentemente danni perché clamorosamente scambiato per un elegiaco che incoraggia a chiudere gli occhi sul presente adulto per cullarsi nelle melensaggini dell'infanzia più bozzettistiche»; e ammonisce: «Niente intermittenze del cuore. O, peggio, trasalimenti della memoria [...]. Il passato, bruciamolo prima di cominciare a lacrimarci sopra [...]. Se non è una testimonianza precisa di fatti, o un'investigazione del proprio io senza falpalà, meglio seppellirlo in appunti che non usciranno mai dai cassetti». Il che non significa, attenzione, un ostracismo verso Proust, ma la condanna di una superficiale «maniera» proustiana, reperibile in scrittori minori, dediti al culto narcisistico e fittiziamente poetico della propria infanzia.

Virginia Woolf e il diritto a «una camera tutta per sé»

Riguardo a Virginia Woolf, invece, se ne apprezza soprattutto la straordinaria capacità di osservazione, la prosa raffinata e modulatissima, l'incanto di una narrazione che mescola impressioni esterne, divagazioni, sentimenti in una fluidità ininterrotta e cangiante. Anche la Woolf, in alcuni testi in particolare, adotta la tecnica del «monologo interiore» (in *Mrs. Dalloway* - La signora Dalloway -, 1925; in *To the Lighthouse* - Gita al faro -, 1927; nel polifonico e complesso *The Waves* - Le onde -, 1931). In più le nostre narratrici non possono non soffermarsi su un tema-chiave della Woolf: la rivendicazione di un diritto della donna alla scrittura e all'attività intellettuale e – per dirla con la Woolf stessa – a «una camera tutta per sé», famosa formula polemica: per costume secolare alla donna non era concesso il lusso di una camera dove raccogliersi nei propri studi; perché stupirsi allora dello scarso rilievo femminile in attività intellettuali all'interno di una società dominata dai privilegi maschili? Ma sull'insegnamento della Woolf lasciamo la parola alle due autrici rappresentate in questo capitolo, Gianna Manzini e Anna Banti, entrambe appassionate estimatrici della scrittrice inglese e attente a catturarne i segreti di lavoro. In un saggio del 1947, la Manzini riconosce in una particolare e concentratissima «attenzione» alle cose e ai loro segreti il suo debito con la Woolf: «la leggevo e imparavo a raccogliermi l'anima e a tenerla in fronte come la lampada dei minatori [...]: nient'altro che una particolare attenzione, in virtù della quale le cose escono da un'ombra che le preserva [...] per entrare in un cerchio di chiarezza». Dunque Virginia Woolf solleciterebbe a uno sguardo particolarmente acuto, dotato di una potente luce in più

(«la lampada dei minatori»). Non soltanto, ma per la Manzini, incline già per suo conto a una linea di racconto divagante e non lineare, la Woolf rappresenta un incentivo a sviluppare tale tendenza: perciò nello stesso saggio l'autrice dichiara «di essere stata incoraggiata da Virginia Woolf a far posto, nel discorso, alle mie «distrazioni», le quali sono poi un modo trepidante e cordiale di chiamare le cose laterali [...], d'aver imparato da lei a volgermi con prontezza, secondo la rosa dei venti che orienta un'ispirazio-

ne quanto mai [...] inafferrabile». Anna Banti (che tra l'altro nel 1950 tradusse *Jacob's room*), in uno scritto del 1952 fa un bilancio, in chiave critica e non personale come la Manzini, del lavoro della Woolf, indulgiando in particolare – e non sorprende, date le sue inclinazioni «storiche» – su *Orlando*, «romanzo storico per eccellenza»: «Sotto il suo sguardo [della Woolf], il modulo del romanzo storico par dissociarsi in elementi puri di contorno, di colore: e, a tratti, raprendersi in modi di straordina-

ria verità» (definizione che potrebbe attagliarsi pure ad *Artemisia*, il capolavoro della Banti). Infine la Banti si sofferma anche, con particolare partecipazione, sul motivo della «camera tutta per sé», commentando: «e s'intende quella che la maggioranza delle donne non ha avuto e non ha»; e apprezzando nella Woolf («lei colta, lei bella, lei ricca e gran dama») il legittimo interesse verso questa problematica femminista, che ne alimentò la «straziata inquietudine» di artista.

L'AUTORE

Tommaso Landolfi

Scrittore aristocratico, irregolare, stravagante, Tommaso Landolfi praticò vari generi di scrittura: fu soprattutto narratore, ma anche ottimo traduttore dal russo, dal francese e dal tedesco (Hofmannsthal, Novalis), drammaturgo, poeta, saggista, elzevirista. Nato a Pico Farnese, allora in provincia di Caserta, nel 1908, subito orfano di madre, studiò alquanto irregolarmente, prima di approdare nel 1928 a Firenze, dove si laureò in letteratura russa quattro anni dopo. Fu a contatto con gli ermetici, collaborò a «Campo di Marte», a «Letteratura», al «Mondo» di Pannunzio (dove scrisse di letterature straniere), e dagli anni sessanta al «Corriere della Sera». Viaggiatore instancabile, sempre disposto all'avventura intellettuale e in particolare grande e irriducibile giocatore d'azzardo («concepisco» – scrisse – «ormai l'esistenza sotto l'aspetto del gioco ed essa mi parrebbe vuota più di quanto non mi paia ove questo mi mancasse»), dotato di cultura vastissima, Landolfi tenne come basi tra i suoi numerosi spostamenti prima Firenze e poi Roma, dove morì nel 1979.

Esistenza dunque come gioco, per esplicita ammissione dell'autore,

ma anche, possiamo aggiungere, letteratura stessa come gioco, aperta all'imprevedibile, tentata dal caso e dal caos, sempre ricca di colpi di scena. Così commenta acutamente Italo Calvino: «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 deve aspettare una sorpresa; e che questa sorpresa non sarà mai gradevole o consolante».

Anche Edoardo Sanguineti, che è non a caso uno dei suoi più grandi estimatori, sottolinea che l'attività di Landolfi è guidata dal motivo dell'«impossibilità», dalla consapevolezza che la realtà delle cose è inconoscibile.

Lo sfondo culturale su cui tale concezione poggia è da un lato quello del romanzo russo dalle angosciose problematiche esistenziali (in particolare Dostoevskij, anch'egli affascinato dal gioco d'azzardo e autore di un'opera in buona misura autobiografica come *Il giocatore*, ma anche Gogol' e Puškin), dall'altro la cultura tedesca del Romanticismo e oltre, da Novalis a Hoffmann e Hofmannsthal (alcuni dei quali personalmente tradotti). Queste coordinate culturali aiutano a comprendere meglio la complessa e originale fisionomia del Landolfi narra-

Un' "apertura" europea, nel rispetto della tradizione italiana

tore, continuamente attratto dagli inquietanti temi del meraviglioso, del fantastico, dell'abnorme, e dai "modi" stralunati e grotteschi di gelido umorismo intellettuale. Anche la ricerca stilistico-formale è di estrosa contaminazione tra i generi: i racconti hanno un andamento non lineare e piano, ma frantumato dai continui intermezzi riflessivi, da scarti strutturali, da improvvisi cambi di registro nello sviluppo narrativo.

La dimensione certamente "europea" di Landolfi non significa però rifiuto della tradizione italiana, come ben si vede nella lingua accurata e nell'orditura sintattica persino classica da lui adottata. L'accanito virtuosismo che anima la sua scrittura, il costante ricorso all'artificio, la perenne volontà di smontare l'organismo linguistico violandone i "tic" più abusati (aspetto che tanto piacque alle neo-avanguardie) è sempre finalizzato a evidenziare i ricorrenti interrogativi sulla presenza dell'uomo nel cosmo, sulla «scommessa senza fine» a cui il giocatore Landolfi affidava il suo angoscioso messaggio.

Sta di fatto che questo scrittore (di cui si attende e si auspica un pieno recupero critico, già in parte avviato), ha aspetti di indubbia e inquietante modernità: sia per le scelte tematico-stilistiche già viste, sia per la contiguità con movimenti come il Surrealismo (poco rappresentato in Italia) o l'universo dell'assurdo di Kafka, e persino per talune singolari anticipazioni di motivi cari al grande scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), per il quale la vita dell'uomo è regolata dal caso, dall'imprevedibilità fantastica e labirintica, da leggi abnormi e indecifrabili.

L'opera di Landolfi nasce in un certo senso già matura nel *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), una raccolta di sette racconti fantastici dove si rivelano la sua iro-

nia raffinatissima e delicata, la sua immaginazione stravagante e il gusto del macabro e dell'assurdo. È proprio nella fedeltà (salvo rarissime eccezioni) alle tematiche del bizzarro che si avverte la forte continuità dell'opera di Landolfi, lucido orchestratore di congegni narrativi estrosi e talvolta perfidi. Al *Dialogo* si legano infatti con evidenza le opere immediatamente successive: *Il mar delle blatte* (1939), *La spada* (1942), *Racconto d'autunno* (1947), lungo una linea che porta direttamente a *In società* (1962) e *Le labrene* (1974). Nella stessa linea fantastico-surreale si situa *La pietra lunare* (1939), un racconto lungo da molti considerato il testo più convincente di Landolfi. La vicenda d'amore che coinvolge il protagonista e Gurù, donna-capra dotata di straordinari poteri, in bilico fra realtà e sogno, sfocia in un incubo onirico, nel corso del quale si realizza l'incontro con altri esseri soprannaturali, in una magica e allucinata liturgia di morte.

Con *Cancroregina* inizia la fase diaristica

Con *Cancroregina* (1950), diario fantascientifico di un cosmonauta che muore in orbita, non potendo più rientrare sulla Terra, sembra aprirsi una nuova fase, che dentro la crisi delle tradizionali strutture narrative segnala nel contempo una nuova vitalità e un cambio di genere: Landolfi approda infatti alla struttura diaristica e monologante che sarà in seguito tipica di *La bierre du pecheur* (del 1953, un testo ambiguo e polivalente fin dal titolo, che - proprio per l'assenza di accenti - può significare La birra/bara del peccatore/pescatore) e di *Ombre* (1954). In questi testi Landolfi attua una sorta di parodia di se stesso, chiamando in causa il lettore per sconcertarlo, presentando provocatoriamente la propria "maniera", facendo risuonare la propria voce naturale come fosse falso. Permangono le presenze ossessive di un macrocosmo strabiliante e di

un microcosmo orripilante, fatto di forme inferiori, insetti, mucillagini, interiora di animali: un bestiario sconvolgente, emblema di un universo misterioso e inconnoscibile.

Nelle opere successive Landolfi si inoltra sempre più nel campo della riflessione lirico-filosofica, rafforzando il genere del diario,

con due smaglianti testi come *Rien va* (Niente più, 1963) e *Des mois* (Mesi, 1967), nei quali ostenta un personaggio autobiografico notturno e stravagante, incallito giocatore d'azzardo, che attraverso la sfida tenta di scoprire gli indefinibili confini della realtà, il senso della vita e della morte.

L'OPERA La pietra lunare

Si tratta di un racconto lungo composto nel 1937 e pubblicato nel 1939 presso l'editore Vallecchi: il sottotitolo, *Scene della vita di provincia*, è volutamente antifrastrico rispetto alla stravagante vicenda. E anche le citazioni iniziali (la prima riferita a San Tommaso, la seconda in tedesco da Novalis) contribuiscono a creare ambiguità nel lettore a causa del riferimento a una misteriosa pietra posta alla confluenza di una sorta di cerchio magico. L'opera (costituita da dieci capitoli, un *Epilogo* e una stravagante *Appendice* in cui appare una pseudo recensione di Leopardi) narra l'incontro dello studente Giovancarlo con Gurù, una strana ragazza che egli vede con piedi forcuti di capra, senza riuscire ad appurare se anche gli altri la percepiscano in tal modo. Divenutone l'amante, egli assiste un giorno, durante un'escursione in montagna, all'amplesso della ragazza con una capra, alla sua metamorfosi e poi a straordinarie avventure con esseri fantasmatici, briganti morti, creature mannare, mitiche progenitrici. Il racconto si conclude con la sparizione di Gurù e il ritorno di Giovancarlo alla realtà quotidiana. La vicenda è costantemente giocata sul doppio piano della realtà e dell'immaginazione, della veglia e dell'incubo onirico, che si fondono in Gurù, creatura misteriosa e ambivalente, tenera e violenta. Anche la natura partecipa di questa ambiguità, presentandosi di volta in volta come elemento realistico o come espressione di un surrealismo magico e straniato, simbolo e proiezione del subconscio del narratore che non osa rivelarsi in pienezza. Tema dominante è quello della ricerca della zona indeterminata che va oltre la percezione immediata dell'uomo comune, ai confini estremi della vita. L'opera riesce a fondere e armonizzare i più diversi registri stilistici, dal bozzettistico al surreale, dal grottesco al lirico, dalla mimesi del parlato al discorso mitico, valendosi di un lessico articolatissimo e inventivo.

Tommaso Landolfi

Dalla *Pietra lunare*
cap. X

[I gelidi sguardi delle Madri]

Il capitolo conclusivo del romanzo presenta una sorta di sabba, un'allucinata scenografia di morte, che il protagonista affronta non si sa bene se consapevolmente o sotto l'influsso di un incubo onirico. Gurù appare in questo scenario contemporaneamente come colei che difende i valori diurni e ne propone altri notturni specularmente opposti ai primi, senza che il protagonista sia in grado di scoprirne i reali sentimenti. Le "Madri" cui Giovancarlo infine accede sono anch'esse creature notturne e terrificanti, che egli riesce a vincere in virtù della propria solarità e dell'intercessione di Gurù.