

Niccolò Amelii  
Università “G. D’Annunzio” di Chieti-Pescara

Oltre il vuoto dello spazio.  
Il segreto indicibile del viaggio lunare in *Cancroregina*  
di Tommaso Landolfi

Abstract

Published in 1950, *Cancroregina* is located on the ridge that separates the first part of Landolfi’s production, characterized by a preeminently narrative interest, from the second, in which the typical themes and central motifs of the author’s reflection veer towards more urgent existential questions, which will then find perfect manifestation and adherence in the diaristic construction of *LA BIÈRE DU PECHEUR*, *Rien va*, *Des mois*. The present contribution intends to examine the narrative modalities with which in the aforementioned works Landolfi elaborates, redefines and resemantises the classic topos of space travel, questioning the symbolic significance that has its main meaning. The aim is to illuminate the central passages of the progressive mental and existential degeneration and the consequent disease of language that affect the protagonist, paying attention to the contextual phenomenon of upheaval and formal implosion that works, within the text, to faithfully reflect the physical and moral annihilation of the main character.

1. L’“insufficienza” della realtà e l’impotenza dell’io

*Cancroregina*, pubblicato nel 1950, è il romanzo che rappresenta – come ha notato buona parte della critica, tra cui Sereni, Pampaloni, Sanguineti, Macrì – uno spartiacque decisivo nella parabola letteraria di Tommaso Landolfi, segnando una cesura, sia a livello tematico sia nell’architettura formale, rispetto alle precedenti prove narrative e al contempo una virata verso più urgenti interrogazioni esistenziali, che troveranno poi perfetta manifestazione e aderenza nella costruzione diaristica di *LA BIÈRE DU PECHEUR* (1953), *Rien va* (1963), *Des mois* (1967).

Se il “primo” Landolfi, pur nelle peculiarità tipiche del suo riconosciuto estro compositivo e nella costante rielaborazione in chiave ironica-sublimata dell’immaginario sussunto, lavora partendo da modelli fedeli al canone del racconto fantastico classico, innestando su rinnovati paradigmi ottocenteschi le angosce e le ansie figlie della crisi epistemologica, valoriale e artistica che contraddistingue la prima metà del Novecento, nonché le proprie trasfigurate ossessioni e nevrosi personali, a partire dagli anni Cinquanta lo scrittore nativo di Pico imbrocca una strada differente, all’interno di un perimetro poetico in cui alla pressante istanza autobiografica che ora preme per erompere sulla pagina si affiancano quelle fini operazioni manieriste che Stefano Lazzarin ha definito “metafantastiche” (Lazzarin 2002, 221), spie di una emergente insoddisfazione nei confronti di un bagaglio di forme, motivi, caratteri, sentito adesso anacronistico, esautorato, inservibile.

Dall’appurata obsolescenza dell’esempio fantastico tradizionale e dalla contestuale consapevolezza che nessun “percorso alternativo sia diventato, nel frattempo, manifesto” (Lazzarin 2008, 54) ne consegue una presa d’atto – poetica e, se vogliamo, esistenziale – che assume valore sintomatico, poiché segnala emblematicamente non solo come per il “secondo” Landolfi “il fantastico è ormai entrato a far parte dei generi ‘impossibili’” (Ibid.), ma altresì, allargando il campo a una speculare riflessione sul senso della scrittura, che lo stesso strumento letterario è destinato a “progressiva disgregazione” (Luperini 1994, 479), tanto più quando le ragioni intrinseche di una letteratura tutta intelligenza e rigore non trovano più rispondenza all’interno di una realtà fattasi evanescente e imprevedibile, in cui ogni tensione comunicativa pare votata ad un irreversibile decadimento e la scrittura viene destituita del suo fondamento conoscitivo.

Nei vivaci anni del secondo Dopoguerra, quando in Italia impera un neorealismo estroflesso, all’insegna dell’impegno ideologico e dell’attiva partecipazione dell’intellettuale al farsi collettivo della nazione, Landolfi, conscio dell’impasse in cui stagna il suo *background* fantastico e della progressiva inutilità della letteratura *tout court*, non può fare altro, invece, che ripiegare su sé stesso con fare quasi compassionevole, proprio perché la sua – come ha intuito Carlo Bo – è una letteratura incapace di restituire la realtà (Bo 1967, 377) o, almeno, la realtà fenomenica, quella che si espande e si perde nell’affastellamento quotidiano di fatti, azioni, speranze e meschinità.

Quest’incapacità deriva da un totale disinteressamento nei confronti del mondo, da una misantropia congenita, da un’ostentata mancanza di fede

nell'alterità umana, che si esplicano poi nell'autosufficienza del proprio sistema mitologemico, ancorato a nuclei simbolizzati – la casa, la madre, il gioco, il viaggio – e ad “archetipi parentali” (Macrí 1990, 8) continuamente ripresi, risemantizzati e declinati secondo le bizze di un animo romantico quanto insofferente, nonché nella perdita di fiducia in ogni compito positivo affidato alle parole – sia in sede di rappresentazione artistica, sia in sede di scambio affettivo-sentimentale –, che da guardiane fedeli di uno spazio d'immunità e di rigenerazione degli orrori e delle assurdità del quotidiano degenerano in “oggetti vischiosi, detriti già morti di una mimesi in disfaccimento” (Guidi 1987, 121).

La poetica dell'“insufficienza” della realtà, teorizzata da Sanguineti per descrivere lo scacco che sembra sempre minacciare la poiesi landolfiana (Sanguineti 1968, 1530), si rivela essere quindi innanzitutto una “filosofia” (Pampaloni 1969, 809), una visione delle cose disvelante parallelamente un'insufficienza dell'io a rendersi partecipe della realtà e a farne poi materiale narrativo. In questo senso l'esistenza sembra ora rifuggire ogni rivestimento semantico che Landolfi prova a tessere mediante l'artificio letterario, generando quell'aporia irriducibile che l'autore proverà a riempire con “la propria vicenda di scrittore” (Sereni 1973, 23), cioè abbandonando i panni del demiurgo, dell'*artifex*, per abbracciare quelli dello sconfitto, isolato e desolato, costantemente assillato da domande destinate a rimanere senza risposte, invischiato “nel vortice inesorabile e monotono della sua crisi” (Pampaloni 1969, 805), dedito ad approfondirne gli intimi sviluppi.

Nel gioco di simmetrie che ne consegue, l'impossibilità di scrivere su cui Landolfi andrà ragionando in special modo dagli anni Sessanta in poi si configura come una “derivata dell'impossibilità di vivere” (Ibid.: 805) per cui, dismessa la tensione contrappositiva ma fertile tra parola e vita, la riflessione landolfiana è destinata ad approssimarsi “ai margini del nulla” (Ibid.), in preda ad un sentimento di nichilistica resa. Il culto della parola che Landolfi coltiva sin dalla prima giovinezza nel tentativo di cambiare segno all'orizzonte arido di un'esistenza fatua, manchevole, fragile, ovverosia di costruire un'alternativa autentica, abitabile e potenzialmente fertile di significato che funga da compensazione e da surrogato “al mondo del fobico quotidiano” (Romagnoli 1981, 23), decade proprio nel momento in cui la realtà, avvertita negli anni sempre più come vuota di senso, oppressiva e frustrante, indica con spregio ed effertezza la grande illusione del linguaggio – personale e letterario –, vale a dire la

sua incapacità di fondo di sondare l'inattingibile, di riscattare l'insignificanza del vivere e di sublimare i rimossi psichici celati nell'inconscio.

Del resto, nel riverbero cerebrale e in fondo tragico che informa l'intero corpus landolfiano, il sistema simbolico attraverso cui il nostro tenta di riconfigurare narrativamente e di formalizzare poeticamente gli impulsi istintuali e inconsci che emergono estemporaneamente sulla superficie della psiche appare, pure nella sua studiattissima applicazione, sempre un poco deficitario, poiché – come ha notato Alvaro Biondi – Landolfi ha paura di liberare l'inconscio, vale a dire che l'autore laziale “si avvicina agli ingorghi della sua vita incosciente, ma tanto più ne resta vittima quanto meno accetta (ovviamente per inconscia costrizione) di conoscerli e di dominarli attraverso la pratica razionale e liberatoria del loro aperto manifestarsi” (Biondi 1981, 78).

Appare dunque evidente che la frattura originatasi agli inizi degli anni Cinquanta, seguita alla “crisi del mondo fantastico e ‘surreale’ giovanile” (Cortellesa 1996, 78), produca “due mondi espressivi e simbolici, due strategie scritte, in definitiva due dimensioni autoriali” (Ibid.: 78) capaci di problematizzare e ispessire il portato dialettico che sottintende l'intero corpus narrativo landolfiano, oscillante tra due antitetici poli: uno – di ascendenza visionaria e tardo-romantica – gravitante intorno a una “letteratura impossibile” (Lazzarin 2002, 229) basata sul soprannaturale, sull'onirico, sul surreale, sulla mistificazione; l'altro – posto all'ombra di “una più scoperta pietà” (Pandini 1975, 39) – calamitato, invece, da una “letteratura *sull'impossibile*” (Lazzarin 2002, 229), ovvero una letteratura impotente e sempre in perdita, che ha introiettato in sé le ragioni della propria intima sparizione, del proprio graduale silenziamento e deve allora appoggiarsi all'autobiografia, alla riflessione, alla meditazione, al “recitativo interiore” (Pampaloni 1969, 800) all'elzeviro, alla disamina metalinguistica e metaletteraria.

Specularmente iscritto in questa “letteratura *sull'impossibile*” vi è il “fallimento del tradizionale eroe romantico” (Pandini 1975, 98), che una volta dimessi i suoi ideali furoreggianti e di espressività sublime, decade in uno stato di abulia e irretimento. Ecco perché i personaggi landolfiani appaiono sempre bloccati, affranti, incapaci di penetrare nella vita reale, sentita più come un limite, un ostacolo da superare, che come una risorsa da godere appieno. È lo stesso Landolfi, agli inizi degli anni Cinquanta, a riconoscere la malattia che imperversa nelle membra segrete delle sue opere, sia in quelle di matrice finzionale che in quelle di maggior ispirazione autobiografica:

Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché...la vita. Dove dunque, in quale desolata regione ha corso la mia esistenza, visto che non c'è altre parole da designarla? Un tempo avevo persino dichiarato guerra, alla vita, perché da lei mi sentivo escluso. Ma ora! Ora non ho più neppure questo stupido orgoglio. Non ho più forza né ali. (Landolfi 1953, 18)

## 2. *Il viaggio lunare tra allegoria e risemantizzazione del topos*

È stato Vittorio Sereni il primo a rintracciare tra le pagine di *Cancroregina* le potenzialità tipiche di un libro “di trapasso e di avvio” (Sereni 1973, 19), capace di inaugurare, in virtù di “quanto presenta d'imperfetto e di provvisorio” (Ibid.), una nuova fase nella produzione di Landolfi, in cui il rivestimento allegorico-metaforico dei fatti narrati lascia a poco il posto alla “matrice istintuale-coscienziale” (Macrí 1990, 14), alla confessione pura e alla dimensione “diaristico-dialogica” (Ibid.). Tale svolta, la cui natura è però – ribadiamolo – graduale e non improvvisa, si consuma, infatti, proprio all'interno della dimensione diegetica in cui è inscritto il testo, suddiviso nettamente in due diverse sezioni: la prima parte dell'opera corrisponde alla rievocazione dettagliata e lucida che l'io narrante fa del suo incontro con Filano – un pazzo fuggito dal manicomio –, della proposta di quest'ultimo di seguirlo in un viaggio spaziale diretto a bordo della sua astronave – chiamata, appunto, “Cancroregina” –, dell'organizzazione della spedizione lunare e delle fasi iniziali di questa avventura fantascientifica; nella seconda, invece, dove l'istanza diaristica prende il sopravvento sulla progressione narrativa, il viaggio ultraterreno, implose le sue premesse iniziali dopo la morte di Filano e dissolta l'inaugurale matrice figurativa, diviene pretesto, canale di sfogo privilegiato per una crescente proliferazione analitica dell'io narrante, adesso interessato, nel suo graduale impazzimento, a rimettere in prospettiva i sommovimenti cruciali della propria esistenza e a riflettere sulle ragioni principali che hanno da sempre incrinato verso un assoluto pessimismo la sua visione della vita e della realtà.

In questo modo l'andamento via via sempre più frammentario del racconto – la cui trama si sfalda assurgendo a vero e proprio dramma dell'inazione – accompagnato contestualmente da un fenomeno di implosione linguistica e di disarticolazione sintattica del discorso, intende restituire fedelmente il processo di disgregazione dell'io e di dis-identificazione che caratterizza il protagonista dal momento in cui da viaggiatore si trasforma in prigioniero – delle

proprie schizoidi elucubrazioni mentali e altresì della navicella che lo trasporta – e l’ascesa alla luna assume le sembianze infernali di un vacuo e potenzialmente eterno peregrinare intorno alla terra. Lo scioglimento conclusivo della vicenda permette di inquadrare meglio l’ambiguità costitutiva di un’opera come *Cancroregina*, che, pur aderendo apparentemente ai dettami della nascente *science-fiction*, ne corrode dall’interno i dettami principali, incrinando il valore orientativo di un *topos* secolare come quello del viaggio per renderlo congeniale alle urgenze interrogative che ne muovono la direzione.

Il testo, giocato tutto sul presente scandito dalla ricognizione diaristica, non presenta, infatti – come ha sottolineato Fernando Amigoni –, alcuna reale proiezione nel futuro (Amigoni 2004, 78), sia essa utopica o distopica, così tipica, al contrario, delle narrazioni fantascientifiche, né prevede estemporanei spostamenti cronologici in avanti o immagini premonitrici sulle sorti del genere umano. Pertanto, sebbene sembri volersi inizialmente collocare sulla scia di una tradizione nobile che vede nell’esplorazione avventurosa dello spazio un movente preferenziale per la *Bildung* romanzesca e per l’orchestrazione diegetica di testi apparentabili al genere fantastico – sulle tracce di Verne o di Villiers de L’Isle-Adam – Landolfi se ne distacca immediatamente attraverso una strategia di risignificazione che rientra nella più ampia categoria di “usure thématique” (Finné 1980, 158), per mezzo della quale il portato simbolico codificato attribuibile al viaggio viene cortocircuitato dall’interno.

Evocando sulla pagina i deliri e le nevrosi di un vagabondaggio senza meta intorno alla terra, in *Cancroregina* Landolfi riduce lo spazio siderale a scenografia de-naturalizzata, in cui la luna e le stelle paiono meri residui di un’antica pienezza mai più raggiungibile, ideale per la *mise-en-scène* della sparizione di un uomo, vittima di inclinazioni autolesioniste e autodistruttive, che crede illusoriamente di poter emanciparsi dall’artificialità, dalla vacuità e dal feticismo della società che lo circonda, nonché da un destino apparentemente segnato dalla grigia monotonia del sempre identico, fuggendo nell’assoluto altrove alla ricerca di un vuoto più grande che accolga il proprio malessere interiore e che possa in tal modo rinfrancare o, almeno, collocare nella giusta prospettiva, le paturnie, le tribolazioni, gli interrogativi che infestano il suo quotidiano vivere.

Il motivo del viaggio lunare, discostandosi fortemente dai modelli nostrani del “folle volo” dell’Ulisse dantesco e dell’incursione di Astolfo per recuperare il senno del povero Orlando, diviene perciò vettore preferenziale per portare a combustione ciò che già freme latente nel sostrato psichico del protagonista



del racconto, prefigurando “una situazione estrema” (Pandini 1975, 59) che nel suo dipanarsi rovescia gli assunti ipotetici iniziali, problematizzando i confini già incerti tra malattia e sanità mentale, tra reale e immaginario, tra normale e anormale. Dal momento che per Landolfi la letteratura non può spiegare nulla se non sé stessa, la tensione formativa che storicamente contraddistingue l’anelito lunare, l’evasione astrale e il processo di maturazione canonicamente insito nell’immagine letteraria del viaggio e dell’allontanamento dalla casa familiare vengono rovesciati all’insegna di una parabola diegetica decostruttiva che immobilizza l’ascensione conoscitiva in una stasi ripetitiva e in una forma chiusa – simbolizzata dall’orbita circolare su cui si avvita senza sosta la navicella, dopo aver smarrito la rotta lineare verso la luna –, per cui l’unica briciola di conoscenza, così come l’unico filamento di verità accessibili alla fine di questa avventura più mentale che fisica, sono dati per disgregazione definitiva del soggetto, anzi, dei soggetti – Filano e il protagonista –, entrambi sottoposti, seppure in passaggi non sincronici del testo, a un progressivo fenomeno di corrosione e manomissione delle strutture sintattiche e semantiche dei loro discorsi.

In *Cancroregina* la sola consapevolezza raggiungibile – ovvero che l’uomo non solo è costretto a rimanere estraneo agli altri, alla realtà che lo circonda, ma anche a sé stesso e che l’esistenza è un “continuo sperpero, negazione del momento da parte di quello successivo” (Castelli 1988, 28) – può essere acquisita unicamente nel solco della crisi, nel momento in cui la scrittura “vacilla di fronte a varie apparizioni, che non possono essere ricondotte all’alveo tranquillo della dissimulazione verbale” (Carbone 1988, 51), dunque durante lo stadio ultimo dell’impazzimento, lambendo l’autodistruzione, quando il tempo cessa di scorrere e si riduce a pura serialità dell’identico, il linguaggio smette di funzionare secondo gli abitudinari paradigmi ostensivi per assurgere a entità a sé stante e la ciclicità eternamente ripetitiva e anti-progressiva dell’orbita dell’astronave si fa correlativo della stagnazione mentale dell’io narrante, nonché dell’impossibilità di proiettarsi oltre sé stessi, oltre il proprio luciferino senso di colpa.

Quest’ultimo è generato dal fatto che il protagonista, temendo gli impeti di follia sempre più frequenti nel comportamento di Filano, dopo una violenta colluttazione, lo ha estromesso dalla navicella da lui stesso costruita artigianalmente, consegnandolo al vuoto nero dello spazio. Tuttavia, Filano, a causa dell’attrazione esercitata nell’atmosfera dalla massa dell’abitacolo, continua, pure da morto, a seguire imperterrito “la sua sposa espropriatagli” (Macrí 1990,

58). Letta allora in chiave allegorica, la vicenda dei due cosmonauti si apre a interpretazioni polisemiche, tutte però accomunate dalla messa in rilievo dello sdoppiamento dell'individualità del personaggio principale, che oggettivizza i propri conflitti interiori proiettandoli al di fuori di sé e fornendo loro consistenza corporea, all'interno di una dinamica antagonistica destinata a rimanere senza lieta risoluzione.

Se per Macrì Filano è immagine del "Padre assoluto" (Ibid.: 59), che il figlio – l'io narrante – vuole sostituire, eliminandolo per prendere infine possesso della nave-madre, per Sereni – la cui interpretazione ci pare più convincente – l'uomo-Landolfi, rappresentato dall'io narrante, si libera del Landolfi-scrittore – Filano –, cacciandolo via dalla navicella, scena che funge da apogeo centrale del racconto, in cui l'architettura allegorica si illumina e si scopre funzionale per la complementare confessione del triste vittorioso, che occupa la sezione conclusiva del testo. In tal modo – sempre secondo Sereni – "l'uomo ha spento la presunta parte superumana di sé, quella che l'aveva illuso d'attuare la vita oltre la vita col fornirgli i mezzi dell'ardua attuazione: quella durezza, quello splendore, in definitiva quella crudeltà" (Sereni 1973, 22).

L'avvicendamento tra i due doppi alla guida della navicella si rivela però fallimentare. In viaggio, infatti, nel ventre meccanizzato di "Cancroregina", un'astronave-donna, il protagonista del racconto dimostra, dopo la dipartita del suo compagno, la propria inettitudine non solo nel gestire i comandi dell'apparecchio-organismo, ma anche nel costruire un valido auto-racconto del sé capace di emanciparsi dalle sue spoglie passate che, come il cadavere di Filano, continuano a rimanere visibile oltre il vetro della navicella. Constatato con certa facilità l'appaiamento simbolico che accosta l'interno della navicella all'utero di una donna, sulla scia di un'operazione di antropomorfizzazione del veicolo che ispessisce i dati connotativi per cui "Cancroregina" diviene, appunto, una singolare creatura vivente, dispotica, aggressiva e dominante, è altrettanto intuitivo notare come l'impossibilità dell'io narrante di manovrarla e farla rispettare la rotta stabilita corrisponda, nel più ampio sottotesto allegorico, all'incapacità del protagonista – comune, del resto, a molti dei personaggi landolfiani – di capire il mondo femminile e di interagire serenamente con l'altro sesso, che si rovescia, come tipica risposta passivo-aggressiva, in atteggiamenti di cattiveria e in sproloqui accecati dall'ira.

Tuttavia, a ben vedere, l'"infernale macchinario" (Landolfi 1991, 519), più simile ad un essere senziente che ad un agglomerato di fili, leve ed elementi



di acciaio, presenta uno statuto identitario ancora più complesso e articolato, “intermedio e composito” (Lazzarin 2007, 323), perché, oltre ai già citati connotati fisiologici femminili, accoglie in sé – nel corpo sussultante e nei rumori con i quali si esprime – anche caratteristiche animali, come quelle della gatta o della balena, e persino culinarie. D'altronde – come ha brillantemente fatto notare Stefano Lazzarin – “Cancroregina”, così come molte altre definizioni landolfiane, è un nome parlante, che “non si limita ad alludere al cancro, ma ne riproduce il funzionamento” (Ibid.: 326). Ecco perché essa si ingrandisce, si moltiplica e prolifera incontrastata “alla maniera in cui le cellule tumorali si diffondono in tutte le parti dell'organismo malato” (Ibid.), dando vita a sue diramazioni infestanti che sembrano invadere non tanto e non solo lo spazio dell'astronave, ma soprattutto la mente involuta del narratore. Il protagonista del racconto, ormai in stato allucinatorio, alienatosi dal suo stesso baricentro intimo, affronta l'assedio di queste “metastasi linguistiche” (Ibid: 327) sprovvisto di qualsiasi ancoraggio razionale, condannato a sopperire di fronte a un miraggio tanto affascinante quanto pericoloso, quello di una “pura e assoluta verbalizzazione del mondo” (Pandini 1975, 84):

Morirò presto, me lo sento.

Morirò, e allora, fra l'altro, ha voglia lei a dire, ce la vedremo con Cancroregina, Cancrore, Cancroprincipessa, Cancrofamigliareale, Cancroecceteraeccetera; Cancrocancero. Si è messo forse in testa, questo Cancro, di dominare l'universo? (Landolfi 1991, 565)

### 3. *Il mondo esiste solamente se visto dallo spazio*

Il peggioramento della stabilità mentale dell'io narrante di *Cancroregina* va di pari passo all'esplosione incontrollata di queste masse extralinguistiche “dall'insopportabile intensità psichica” (Amigoni 2004, 82), che poco a poco ossessionano il farsi quotidiano delle sue giornate tutte uguali, spese ad inseguire il tepore di una verità ultima che sembrava illusoriamente insita nelle premesse inaugurali della spedizione sulla luna, assurta, nella prima fase del racconto, ad insperata fuga dall'eterno presente del reale, sostitutivo di una morte terrena repulsiva quanto attraente.

L'atavica e drammatica inquietudine che muove l'io “solo e sconcolato” (Landolfi 1991, 520) di *Cancroregina*, scrittore fallito e pieno di debiti di gioco, – proiezione finzionale dello stesso Landolfi così come lo sono tanti altri

personaggi della sua opera, tutti accomunati dall'accidia, dall'umoralità, da più o meno esibite velleità artistiche – lo spinge ad imbarcarsi in un'avventura improbabile e dalla dubbia riuscita per lasciarsi alle spalle la terra, la vita fino a quel momento vissuta, le noie del reale, per inseguire il sogno di un altrove salvifico e chiarificatore, per verificare – e magari sbugiardare – l'assolutezza del tragico assioma per cui l'uomo sarebbe fatalmente condannato al nulla. I presupposti fondanti del viaggio spaziale risultano però ampiamente frustrati dal momento che si risolvono nell'inseguimento paranoico e solitario del vuoto eterno, così come appaiono disperatamente negativi, a livello più vasto, i risultati raggiunti sul piano “della ragione antistorica e metafisica” (Pedullà 1963) che soggiace all'intera opera.

La palingenesi tanto agognata si dissolve tanto più quanto emerge, nel prosieguo tormentato del vagabondaggio spaziale, l'amara e ineluttabile verità per cui è inutile, alla fine, cercare sé stessi all'infuori di sé, sperando di trovare, o, almeno, di intuire la traccia di un ordine autosussistente nel disordine cosmico e misterioso che ogni cosa sovrasta, non sottostando ad alcuna legge immanente. L'acquisizione di tale consapevolezza condanna l'io narrante di *Cancroregina* alla follia, alla dissociazione psichica e ad un'emorragia di deliri inconsci reificatisi, sintomi di una latente deformazione mentale che si oggettiva poi nella figura del “Porrovio” (Landolfi 1991, 564) non solo animale-parola-viticcio dai connotati indefinibili, ma anche creatura emblematica, “perfettamente rappresentativa del fantastico come scandalo, irruzione dell'impensabile” (Lazzarin 2007, 318):

Il porrovio! Che bestia è il porrovio? Mi duole dire che io stesso non lo so, e la medesima cosa mi capita colla beca. Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco o il babirusa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola. (Landolfi 1991, 564)

Il “Porrovio” – così come la “mancuspia” cortazariana o il “Colombre” buzzatiano – rappresenta non solo, se volessimo attenerci prettamente a una valutazione teorica sugli sviluppi del fantastico novecentesco, l'evoluzione post-freudiana del patrimonio di mostri e animali immaginari tipici della cultura

ottocentesca gotica e post-gotica, vale a dire l'esponente di un nuovo bestiario irriducibile ad ogni univoca lettura interpretativa tanto è divenuto stratificato e oscuro il complesso allegorico-psicologico che lo sottende, ma soprattutto l'epicentro della degenerazione e della proliferazione linguistica che coglie l'io narrante nella fase inaugurale del suo imbarbarimento cerebrale, una sorta di presenza fantasmatica dai connotati indescrivibili racchiuso interamente nel suo nome – al contempo significante e significato, o meglio, significante che si afferma a prescindere dal significato –, un frammento di magma pre-conscio (Amigoni 2000, 78) che, sfibrati i tessuti della censura lessicale e allentati freni inibitori, ha raggiunto la superficie dell'io e spinge per manifestarsi in quanto corpo autonomo e indipendente.

Il "Porrovio" assume così le fattezze di capobranco di quelle parole-animali che, invece di lavorare per accorciare lo spazio separativo tra il soggetto e la realtà, lo acuiscono, rendendolo incolmabile, perché catalizzano su di sé, come fossero parassiti fonetici, tutto il pensiero dell'io, lo ingurgitano con forza per poi risputarlo fuori sfranto e completamente disgregato. La ricerca e la sistemazione ossessiva di parole nuove attraverso cui risemantizzare una realtà fenomenica sentita come porosa e difettosa conduce Landolfi – il "Landolfi" qui assai contiguo all'io narrante –, per una paradossale quanto feroce eterogenesi dei fini, in balia di lessemi che non solo contribuiscono ad opacizzare ulteriormente le griglie assiomatiche attraverso cui provare a leggere il circostante, ma altresì divergono dalla loro natura primigenia, trasformandosi in strumenti non più dominabili, cioè visioni, apparizioni, escrescenze malevoli, capaci, in virtù di un meccanismo entropico, di non farsi nuovamente inghiottire, esautorando così il loro stesso creatore, lasciandoselo alle spalle per accedere a vita propria, sfuggendo a ulteriori tentativi di controllo.

In questo senso, tali "parole-vitici" (Landolfi 1992, 765), nate per provare a penetrare nel noumeno originario e primigenio delle cose, si rendono intransitive, vale a dire inglobano a sé il referente insieme ai suoi segreti, senza però rivellarli al soggetto parlante, occupando prepotentemente il crescente vuoto di un presente oramai in ritirata senza però renderlo davvero riconoscibile, senza farsi "ponte", e divorano, nella loro moltiplicazione sfrenata, l'impotente demiurgo, che proprio ad esse si era affidato per alleviare il cronico malessere esistenziale ed evadere dallo stato splenetico di noia e apatia che da sempre lo attanaglia.

*Cancroregina* si configura allora come la sofferta diagnosi di una sconfitta, l'accettazione di una resa, il discioglimento di ogni aspirazione ultraterrena, di

ogni tensione proiettiva e direzionale. L'ammutinamento del linguaggio viene restituito testualmente mediante il progressivo "impazzimento" dei dispositivi retorici, l'implosione interna della tramatura diegetica e l'involuzione dell'istanza diaristica, in una sorta di *mise en abyme* formale che restituisce plasticamente gli stadi dell'avanzante follia del protagonista, avvinghiato dai fantasmi della sua mente vulnerabile e da quelli della scrittura, anch'essa tramutatasi in cadavere persecutore. Il dettato delle ultime pagine si fa talmente intricato e complesso nella volontà di rispecchiare l'involuzione psichica del soggetto scrivente e il suo collasso cerebrale da mettere in dubbio lo stesso statuto di veridicità sino ad allora concesso al narratore, una volta riconosciuto il patto finzionale insito necessariamente in un racconto che si presenta sin da subito fantascientifico. E se tutto il resoconto di questa avventura spaziale non fosse altro che lo sproloquio di un pazzo o la descrizione sussultoria di uno stato di trance onirica?

Landolfi, ben consapevole che il fantastico più inquietante si genera tramite una "deviazione parziale" (Landolfi 1992, 285) della norma, ossia un leggera incrinatura del "paradigma di realtà" (Lugnani 1983, 54), non scioglie le riserve prodotte dal "buco epistemologico" (Amigoni 2004, 70) venutosi a creare in quello stadio di esitazione finale tra l'allucinazione e la realtà (la realtà interna all'universo diegetico, s'intende) che Todorov ravvisa quale elemento essenziale del fantastico "puro", discriminante fondamentale per delimitarne i porosi confini. Non sorprende allora che egli abbia deciso di eliminare nelle riedizioni successive a quella del 1950 l'ultima sezione del racconto, in cui, utilizzando uno stratagemma abusato, riduceva l'intero testo a trascrizione di un manoscritto composto da un pazzo internato in clinica perché persuaso di essere stato sulla luna. Accortosi che tale espediente retorico veniva a disciogliere l'effetto finale, ad annullare lo snodo cruciale e interrogante, tradendo lo stato di sospensione del giudizio che avvolge fittamente la seconda parte dell'opera, Landolfi ci ha rinunciato (fortunatamente), lasciando ampio margine alle fertili contraddizioni dell'io narrante (Lazzarin 2002, 211).

Nonostante "l'impossibilità" di continuare a fare letteratura che, come abbiamo visto, Landolfi promulga a partire dagli anni Cinquanta come una sorta di mantra oracolare, il personaggio principale di *Cancroregina*, seppur conscio della vacuità dello scrivere, soprattutto quando è esclusa ogni potenziale comunicazione con gli uomini, non riesce a farne a meno, per inerzia e per disperazione, perché in essa vede l'unico risarcimento per una morte-in-vita che ha raggiunto il suo acme nel perimetro astorico e atemporale dello spazio siderale,

l'unica possibilità di tenere insieme i frammenti sparsi dello specchio che gli ha rimandato un tempo la sua immagine ancora indivisa, di provare a dire il segreto indicibile del viaggio lunare, di fronteggiare cioè in un estremo spasimo la maledizione della pagina bianca e occupare il silenzio venefico, almeno fino a quando l'oscurità più imperscrutabile prenderà il sopravvento:

Ebbene, ora che tutto quanto poteva avvenire è avvenuto da un pezzo, io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. A chi, e perché? Per giustificarmi forse? E di che? A chi, dico, dovrei inviare questo messaggio? E supposto anche che raggiungesse gli uomini, quale utilità potrebbero essi ricavarne? Non lo so, non mi importa saperlo. Forse, perché dovrò pure fingermi un lettore, sarò così meno solo, e tanto basta. Forse lo sarà di più, e meglio ancora: ciò affretterà l'inevitabile fine, ciò mi darà il coraggio di... (Landolfi 1991, 519-20)

Risiede in quest'aporia costitutiva la preziosità di un racconto come *Cancroregina*, che tematizza, all'interno di una cornice ibrida fantastico-fantascientifica e sul crinale che dall'allegorico scivola verso il confessionale, le contraddizioni fondative del moto poetico landolfiano e della sua contestuale filosofia negativa, dipanantesi in un doppio movimento speculare di agognato avvicinamento al vuoto esistenziale e successiva esorcizzazione letteraria di quello stesso dissolvimento, sempre oscillante tra fascinazione per le parole e consapevolezza delle deficienze del logos, "tra la necessità della segretezza e il desiderio della proclamazione, tra la volontà distruttiva e l'affermazione personale, rivelando nella morte, presente e temuta, non solo il suo tema ossessivo, il suo ultimo approdo, ma anche l'origine dell'unica pulsione vitale" (Dolfi 1981, 189).

Ed è proprio in nome di una letteratura che assume su di sé consapevolmente, nelle sue drammatiche ascese e cadute, le stigmate della sua imminente evaporazione e dunque "sceglie di rivelare le aporie dell'idea stessa di letteratura" (Marx 2015, 217) che Landolfi può essere legittimamente considerato uno scrittore di "dopo la fine della letteratura" (Ibid.). Nel momento in cui non ci si può più fidare della propria *parole*, di un linguaggio privato che era stato cucito su misura, in maniera perfettamente rispondente alle proprie intemperanze e ai propri sommovimenti dell'animo, viene meno non solo il piacere sottaciuto della compensazione e del differimento, così come il segretamente agognato contatto con l'altro, ma anche il dialogo portato avanti intimamente con sé stessi. Resta perciò solamente il crudo affresco della propria angosciosa limitatezza, della propria caducità, della propria incapacità di vivere e di morire.

Non sorprende più di tanto allora riscontrare in *Cancroregina* un momento nostalgico e malinconico, che inaugura il passaggio iniziale in cui la consapevolezza degli illusori ideali d'unicità e isolamento comincia a stagliarsi netta sull'orizzonte buio dello spazio, facendo vacillare antiche convinzioni, cominciando a far sorgere nella mente in pericolosa espansione del protagonista una flessione del pensiero, un primo rammaricato voltarsi indietro. Dato che la coscienza del nulla erode l'intero spettro delle possibilità presenti e future, s'impone cristallina, come una chimera dal volto impassibile, la verità desolante della condizione umana, in alcun modo riscattabile, eternamente fissa, persa in un labirinto da cui è impossibile uscire. La vulgata sartriana per cui l'uomo non è altro che una passione inutile sembra aleggiare sullo scioglimento tragico del romanzo. L'uomo, essere "destinato allo scacco" (Ghetti Abruzzi 1979, 305) al dolore, alla sparizione, conserva e cova dentro di sé la propria sconfitta, anche se smania per non avvedersene e tenta in tutti i modi di dibattersi contro un destino già segnato. Quando ci si accorge che non c'è più nessun luogo da raggiungere, nessuno spazio verso cui poter fuggire, o sperare ancora di poter fuggire, non resta che interiorizzare la maledizione, isolarsi nel proprio simulacro, accettando inermi la morte quale intima essenza della vita stessa, "unica certezza che tutto inquina e tutto inverte" (Dolfi 1981, 190).

Il mondo torna allora ad essere un ambiente felice e accogliente – persino nella sua più abietta e banale quotidianità – solamente nel ricordo travaiato e mistificato dalla mancanza e dalla convinzione di non poterne mai più fare esperienza:

Laggiù sul mio continente natale scende la notte. Laggiù c'è la notte, che io non conosco da mesi. E c'è anche il tramonto, coi suoi gradualità, coi suoi delicati e ricchi passaggi, con tutti i suoi mille colori. [...] Ci sono gli animali che prendono la via del caldo covone o del nido, ci sono...C'è anche uno, un uomo come tanti (un mio simile!), che s'avvia verso casa, dopo una giornata di lavoro; e a casa lo aspettano la sua compagna, i suoi figli e, perché no, la nota minestra fumante sulla tavola...[...] Gli uomini possono essere amici tra loro, si riuniscono in famiglie, in società; gli uomini si affratellano, si sposano, fanno figli; ecco quanto, prima, più mi faceva rabbia e nausea, più sdegnavo, di ammettere e di fare. (Landolfi 1991, 552)

L'io narrante di *Cancroregina* torna a rivolgere uno sguardo pacifico, seppur virtualmente, ad una realtà da sempre rifuggita, sentita come estranea, che egli stesso ha abbandonato per poi scoprire che l'esistenza quotidiana condanna solo chi se ne fa beffe aprioristicamente, fregiandosi del proprio ostentato di-



stacco. Il conclusivo rimpianto per la vita prosaica che tutta l'umanità condivide, pur nelle sue infinite variabili, si attua proprio nel punto di massimo allontanamento fisico e spirituale dal presente, quando il viaggio sta per terminare con la più cocente sconfitta interiore e la morte incombe oramai prossima. Questo crudele paradosso segnala esemplarmente come nelle opere di Landolfi non vi sia in realtà nessuna tensione metafisica, ma semmai «l'opposto movimento di chi parte, o vorrebbe distaccarsi, dal dato iniziale di una condizione già iperuranica per raggiungere la fisicità del mondo» (Guidi 1987, 105), senza però mai riuscirci.

## Bibliografia

- Amigoni, Ferdinando. 2000. "Putting Ghosts to Good Use: Savinio, Bontempelli, Landolfi." *Italica* 77, no.1: 69-80.
- Amigoni, Ferdinando. 2004. *Fantasmî del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Biondi, Alvaro. 1981. "L' 'Italie magique', il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi." In *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno Firenze 26 marzo 1979*, a cura di Sergio Romagnoli, 28-88. Firenze: Nuovaedizioni Enrico Vallecchi.
- Bo, Carlo. 1967. *La religione di Serra*. Firenze: Vallecchi.
- Carbone, Rocco. 1988. "Dialogo dei massimi sistemi." In *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, 47-53. Alatri: Hetea.
- Castelli, Silvana. 1988. "'Sono un vuoto, una lacuna, una dimenticanza'. Da Faust '67." In *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, 27-32. Alatri: Hetea.
- Cortellessa, Andrea. 1996. "'Caetera desiderantur': l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani." In *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, 77-106. Firenze: La Nuova Italia.
- Dolfi, Anna. 1981. "Tommaso Landolfi: 'ars combinatoria', paradosso e poesia." In *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno Firenze 26 marzo 1979*, a cura di Sergio Romagnoli, 169-227. Firenze: Nuovaedizioni Enrico Vallecchi.
- Finné, Jacques. 1980. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Ghetti Abruzzi, Giovanna. 1979. *L'enigma Landolfi*. Roma: Bulzoni.
- Guidi, Stefano. 1987. "Gli infortuni della retorica: Landolfi e il linguaggio 'en abîme'." *Studi Novecenteschi* 14, no.33: 99-126.
- Landolfi, Tommaso. 1953. *LA BIÈRE DU PECHEUR*. Firenze: Vallecchi.
- Landolfi, Tommaso. 1991. *Opere 1937-1959*, vol. 1, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.

- Landolfi, Tommaso. 1992. *Opere 1960-1971*, vol. 2, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.
- Lazzarin, Stefano. 2002. “‘Dissipatio PH. G.’ o l’anacronismo del fantastico.” *Studi Novecenteschi* 29, nos.63-4: 207-37.
- Lazzarin, Stefano. 2007. “Parole-viticci: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi.” *Studi Novecenteschi* 34, no.74: 307-37.
- Lazzarin, Stefano. 2008. “Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di ‘fantastico’.” *Italianistica* 37, no.2: 49-67.
- Lugnani, Luciano. 1983. “Per una delimitazione del ‘genere’.” In *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani et alii, 37-73. Pisa: Nistri-Lischi.
- Luperini, Romano. 1994. *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Loescher.
- Macrí, Oreste. 1990. *Tommaso Landolfi: narratore poeta critico artefice della lingua*. Firenze: Le Lettere.
- Marx, William. 2015. “Tommaso Landolfi, scrittore di ‘dopo la fine della letteratura’.” *L’illuminista* 22-3: 213-23.
- Pampaloni, Geno. 1969. *Storia della letteratura italiana IX. Il Novecento*. Milano: Garzanti.
- Pandini, Giancarlo. 1975. *Tommaso Landolfi*. Firenze: Il Castoro.
- Pedullà, Walter. 1963. “Il suggestivo diario di T. Landolfi”. *Avanti!*
- Romagnoli, Sergio. 1981. “Per Tommaso Landolfi.” In *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno Firenze 26 marzo 1979*, a cura di Sergio Romagnoli, 7-27. Firenze: Nuovaedizioni Enrico Vallecchi.
- Sanguineti, Edoardo. 1968. *Letteratura italiana. I contemporanei*. Milano: Marzorati.
- Sereni, Vittorio. 1973. *Lecture preliminari*. Padova: Liviani Editrice.

Niccolò Amelii è dottorando in 'Lingue, Letterature e Culture in Contatto' presso l'Università 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara, ora visiting scholar presso il CRIX-Etudes Romanes dell'Università di Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca verte sulle rappresentazioni narrative della metropoli nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa altresì di non fiction, modernismo e neomodernismo, rapporti tra scrittura e immagine. Ha partecipato a numerosi convegni e seminari. Suoi articoli saggistici sono apparsi su *Diacritica*, *Scenari*, *Arabeschi*, *Fillide*, *SigMa*, *Kepos*, *Enthymema*, *Studi pasoliniani*, e in diversi volumi collettivi. È membro dell'ALUS (Association for Literary Urban Studies) e di Fringe Urban Narratives.