

Giovanni Salvagnini Zanazzo
Università degli Studi di Padova – Université Paris Nanterre

“Daccapo la mia noia calunniava il destino”.
Landolfi, la Noia e il Desiderio di arma

Abstract

Beginning with the scene in *LA BIERE DU PECHEUR* in which Ginevra fails to shoot the protagonist, the article investigates the function of the gun in Landolfi's narrative work. It argues that, in addition to the crisis dimension characteristic of this author, the gun also possesses a symbolic value: it represents, for a self immersed in *ennui*, a possibility to escape the immobility of his existential situation. Through an overview of various Landolfi's texts, in fact, we suggest that the author develops a sort of impossible “Desire for the gun”, as the gun would finally lead to the occurrence of an event, able to offer to the self a miraculous salvation.

1. *Sparare a vuoto*

Nel finale del romanzo-diario landolfiano *LA BIERE DU PECHEUR* (1953), l'io narrante lamenta un'aggressione ai propri danni da parte del personaggio di Ginevra – evento che si inserisce nel quadro di un intreccio amoroso, un *ménage à trois*, che si dipana, faticosamente e lentamente, innervando l'intero testo. Stando alle sue annotazioni, il narratore si trova conteso tra gli interessi gelosi e contrapposti di due donne, Bianca e Ginevra appunto, sul cui sfondo si colloca la figura opaca di Anna, “ignorante come una laureata in lettere” (Landolfi 1999, 19), che il narratore finirà, apparentemente, per decidere di sposare (Ibid.: 136). Appena dopo aver raccontato un'aggressione subita da parte di Bianca, il narratore fronteggia quella di Ginevra, irritata per il comportamento ambiguo dell'uomo, che non sa prendere, in un senso o nell'altro, una scelta sentimentale risoluta. La donna si presenta di fronte all'io munita della sua rivoltella, “quella che sempre tengo, armata, sul tavolo e che colei doveva aver

veduta” (Ibid.: 128). In capo a una concitata serie di interrogative rivolte, sempre con l’arma puntata, da Ginevra al narratore, lei si decide a sparargli dopo che all’ultima domanda: “Giuri di essere mio, soltanto e tutto mio per sempre, senza altre donne?” (Ibid.), lui ha risposto, “sia ciò assurdo o no” (Ibid.: 129), in senso negativo. Una volta che il suo colpo è andato vuoto Ginevra, forse ingannata dal pronto svenimento del suo bersaglio, si dà alla fuga. Questa la sinossi dei fatti. Subito dopo averli riferiti, concludendo la narrazione dell’episodio con lo stacco di un bianco tipografico, l’io narrante si affretta però a rivelarne la falsità “di sana pianta” (Ibid.: 130).¹

2. *Crisi dello sparo e crisi del racconto*

In questo episodio, due sono allora i fallimenti che si susseguono in rapida sequenza, apparentandosi sulla pagina. Innanzitutto il colpo a vuoto di Ginevra, l’errore dell’arma che non riesce a compiere il proprio destino di sangue; secondariamente, la *défaillance* del racconto di tale colpo a vuoto, il cui resoconto viene interrotto dopo poche pagine e smentito recisamente, come abdicando nauseato a qualsiasi prosecuzione. Proprio nel momento di maggiore tensione, in una scena di scioglimento del dramma che più di tutte richiederebbe il massimo del coinvolgimento o della ‘trasparenza’ scritturale, la voce del locutore viene meno. La collisione tra compito ed esecuzione rende quantomai flagrante l’insofferenza dell’autore. Già nella resa “in tempo reale” dello sparo – dunque prima ancora di quel salto al di fuori della cornice che è costituito, dopo il bianco tipografico, dalla ritrattazione del quoziente di verità dell’intera vicenda – il narratore si dimostra non troppo osservante dei crismi della suspense: “E Ginevra fece fuoco. Mi fallì, com’era più o men prevedibile” (Ibid.: 129). L’esito dello sparo è liquidato in una formula attenuativa, che invece di sottolineare l’importanza del fatto lavora in senso contrario, per presentarlo come qualcosa di già vecchio prima ancora di accadere, in quanto prevedibile ovvero già-pensato. “Così, nello spazio di soli due giorni, due donne hanno tentato di uccidermi... e via discorrendo” (Ibid.: 130), viene da commentare al narratore, dopo la sospensione dei tre puntini. Lo svilupparsi del racconto non è la ragione stessa dell’esistenza della parola, ma qualcosa di più simile a un

1 Questa dichiarazione coinvolge anche la precedente aggressione da parte di Bianca.

dovere da eseguire, un compito in classe svuotato di qualunque sostanza, dove l'intreccio e i personaggi compaiono sulla pagina solo per adempiere a un rito ripetibile all'infinito, governato dal pilota automatico del gerundio iterativo – il quale sottintende una quantità pura di avvenimenti inseribili a piacere nel testo come “esercizio combinatorio del gioco” (Ottonieri 2002, 47), senza che l'autore debba darsi la pena di inventarli con qualche criterio. In ciò si rinviene chiaramente il monito della crisi, novecentesca e in specie landolfiana,² del racconto: in cui l'arma è impossibile tanto quanto la narrazione, subendo uno scacco duplice che lascia la situazione immutata, sia sul piano finzionale (dove la cilecca dello sparo tiene in vita il personaggio, senza giungere a risoluzioni definitive) che su quello metanarrativo (dove l'effetto speciale dell'aggressione fallisce nel suo tentativo di ridare linfa al racconto).

3. Landolfi e Moravia

Ciò che preme sottolineare a questo punto è il fatto che tale *échec* non rappresenta la scoperta centrale ipoteticamente “rivelata” dall'opera di Landolfi, bensì la base di partenza sulla quale essa poggia. Per esemplificare tale differenza, non parrà inutile riportarsi brevemente al caso de *Gli indifferenti* (1929) di Moravia dove, attraverso il personaggio di Michele, viene rappresentata e tematizzata come tesi originale proprio “la *nuova* condizione dell'uomo borghese *nel momento in cui* assume una sua critica coscienza, cioè precisamente una coscienza di crisi” (Sanguineti 1996, XIX, corsivo nostro). Anche Michele entra con una rivoltella nell'appartamento del rivale Leo, con l'intenzione di ucciderlo. La resa dello sparo è affidata a uno stratagemma tipografico analogo a quello presente nel testo della *BIERE*: con una sorta di verso a gradino poetico, teso a mantenere la suspense, la frase denotativa del gesto, al passato remoto (“Michele alzo la mano e sparò”; Moravia 1996, 261) è seguita da un a capo, prima di rivelare l'esito negativo del colpo. Il testo di Moravia prosegue con una concitata mimesi dei gesti di Michele, detentore della focalizzazione, che tenta di caricare la pistola non appena accortosi del disguido: “atterrito” (Ibid.). La sequenza è giocata su un ritmo serrato di brevi paratattiche, afferenti al campo semantico dell'eccitazione e dello spasimo corporeo: “la testa gli girava, aveva la gola secca, il cuore in tumulto

2 Su questo, si possono consultare sempre Guglielmi 1998 e Cortellessa 2005.

[...] pensò disperatamente [...] frugò, arraffò con le dita febbrili [...] colle mani impazzate” (Ibid.). Anche la reazione di Leo (“spaventatissimo”) conferma l’alone di terrore che circonda la situazione. In Moravia la normalità è ancora che la pistola uccida, e a questa aspettativa si conformano, pur con tutta l’inettitudine del caso, i due personaggi della scena. La loro reazione di fronte al colpo a vuoto è di marcato sconcerto e incredulità, non essendo in esso niente di “prevedibile”. In Landolfi, è ovvio fin da subito che la pistola non ucciderà, che il fatto di sangue, il “colpo di scena” o di teatro non potrà prodursi. La confessione stessa di questo doppio fallimento è giocata su un registro in minore e sulla figura della litote.³ Si limita a un inciso condiscendente: “Invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta. D’altronde è appena necessario avvertirlo, né c’è lettore un po’ fine che non se ne avvedrebbe” (Landolfi 1999, 130) – secondo un tipico movimento di rinuncia e di schermo, che “tradisce il proprio interlocutore prima che egli si permetta di esprimere interpretazioni” (Vincenzi 2010, 79). Nel testo moraviano, al contrario, tutto tendeva a sottolineare la portata di quello scacco tramite la tessitura romanzesca di un “intreccio finalizzato” (Casadei 2018, 112-13), ovvero esattamente ciò che Landolfi rifiuta (o dal quale è rifiutato).

4. *Il fallimento normalizzato*

In Landolfi la cilecca della pistola, insomma, è lungi dal risultare un caso isolato (un “fatto inaudito”) ma si apparenta piuttosto alla funzione di *leitmotiv* concettuale. Chiunque sia minimamente avvezzo alla poetica autoriale, infatti, non potrà che essere assuefatto anche al cadenzato ritmo dei fallimenti a qualsiasi livello,⁴ siano essi ancora riferiti ai personaggi, alle loro azioni (cioè internamente al racconto, disegnando quel tipo umano solitario e aristocratico che è il protagonista-tipo della narrativa landolfiana) o, complessivamente, alla questione della rappresentazione e del linguaggio. Un compimento dell’azione non è preventivato, rispondendo a un gusto dell’*inachevé* (Sacchetti 2006, 73)⁵ che è piuttosto una costrizione, un inevitabile: si pensi, su tutti, alla vicenda dell’*Ottavio di Saint-Vin-*

3 Figura rappresentativa di “un particolare modo di porsi dinanzi al mondo che pare imprescindibile all’esegesi del Nostro” (Ceni 1986, 86-90).

4 Si veda ad esempio Giannetti 2010.

5 Su questo si veda anche Ferroni 2010.

cent (1958), racconto lungo nel quale, sebbene la storia si dipani senza eccessive incertezze,⁶ il rifiuto di ogni positività è proclamato quantomai chiaramente da un punto di vista teorico.⁷ Il protagonista, mosso dai bisogni primari della fame, è indotto inizialmente a favorire la propria estemporanea ascesa al rango di nobile; ma, una volta caduti gli stimoli della sopravvivenza, soddisfatti dall'agio, si trova piombato in uno stato di malessere non differente da quello che provava sulla strada nelle vesti di mendicante: impossibile da ammazzare col denaro, esso si rivela così indipendente dalle condizioni esterne e dotato piuttosto di portata ontologica. La sua insoddisfazione lo punge a tal punto da costringerlo ad abbandonare anche il castello, senza riuscire (senza potere) ricambiare la principessa che gli confessa di amarlo. “Credetelo [le dice]: il nostro tutto è un mondo di possibilità inattuabili” e che, inattuate, “avvizziscono, muffiscono e infine muoiono anche come tali” (Landolfi 1961b, 659-60), costituendo l'*humus* maleodorante in cui (non) si muove l'io, unica presenza costante che assiste impotente alla putrefazione dei pensieri. Condensando in un'ultima “ultima battuta”, ultima non solo in ordine temporale, due delle parole chiave di uno scrittore sempre fedele a sé stesso: “Come non vedete che noi tutti veniamo dalla stessa noia e andiamo verso lo stesso nulla” (Ibid.)? Niente di positivamente duraturo può realizzarsi in un simile contesto, il quale permane al contrario in uno stato di irrealtà – la celebre “passione di non-vivere” (Pampaloni 1969, 796-98) o “allergia esistenziale” (Macrì 1990, 100) – che è origine, norma e non eccezione; niente può prodursi, tantomeno una storia drammatica con annesso spargimento di sangue sentimentale. La stessa *BIERE DU PECHEUR* è, coerentemente, “una demolizione sistematica di tutto ciò che può riempire l'esistenza umana” (Bacelli 1991, 209).

5. *Funzione ironica dell'arma*

In questo quadro la ricorrenza dell'arma, se pure dà luogo a un esito come detto prevedibile e dunque potenzialmente riassorbibile nell'orizzonte di attesa critico, non è però priva di implicazioni ulteriori. Senz'altro essa è figura ironica

6 Ciò accomuna l'*Ottavio* ad altri testi della prima produzione di Landolfi, quella più vicina, seppur non aderente, a una prospettiva ‘classica’ (Lazzarin 2002, 212); testi quali, ad esempio, il *Racconto d'autunno* (Bo 1975).

7 Come analizzato in Aymone 1978, 83-94.

e auto-ironica dell'impotenza, iperbole ingiustificabile e insostenibile tramite la quale il narratore in ambasce dà fondo al proprio desiderio di umiliazione, sia in quanto narratore che in quanto personaggio. Egli, vittima della propria "depotenziazione fonica" (Sacchettini 2006, 158), è manifestamente incapace, mancante del *physique du rôle* necessario per reggere l'intelaiatura di una vicenda di sparatorie. Affrontandola, va incontro a uno scacco già scritto. Essa finisce con l'essere, sotto la sua penna, nient'altro che un trito *cliché* impossibile da rivitalizzare, al quale non si può più credere: "E come mai ho sentito il bisogno di servirmi simili invenzioni, per giunta così poco originali? E che intendevo fare, gabellarle per cose vere, e soltanto ora ho cambiato idea" (Landolfi 1999, 130)? L'effetto di ironia è il risultato di una sproporzione tra debolezza del locutore e prestanza vigorosa del fatto, al quale servirebbe, per risultare credibile nell'economia del testo, ben altro trattamento linguistico e strutturale. In secondo luogo, come personaggio-uomo, Landolfi si auto-rappresenta costantemente a guisa di codardo senza "altra alternativa che la viltà" (Ibid.: 129), costretto a un ruolo puramente passivo. Non a caso la rivoltella è sempre maneggiata, seppur fittiziamente, da un personaggio estraneo all'io; e oltretutto da un personaggio femminile, pertanto agli antipodi di un 'canonico' duello virile. Questa minaccia è comunque sufficiente affinché, istantaneamente, ogni resistenza dell'io venga meno: "le gambe mi si piegaron sotto" (Ibid.).

6. Funzione simbolica dell'arma

Al di là di questa dimensione di scherno – variazione sul tema prediletto dell'impotenza – è forse lecito affondare più oltre, provando a istituire una omologia tra il comportamento dello "scrivente" della *BIERE* e quello del personaggio giovanile Tale, il protagonista del racconto *La morte del re di Francia* contenuto nel *Dialogo dei massimi sistemi* (1937). Padre di Rosalba, della quale spia gelosamente l'efflorescenza fisica, l'uomo maturo, i cui unici tratti distintivi afferiscono alle sfere negative del basso (la defecazione) e della debolezza (l'aracnofobia),⁸ apre il racconto con un lungo monologo a sfondo militare, nel quale inscena sé stesso come "maneggiatore infallibile d'armi di ogni

8 Per un approfondimento sul ragno in Landolfi, si vedano ad esempio Andreozzi 2002; Obert 2006.

tipo” (Landolfi 1961a, 20), comandante di un battaglione di soldati che incita e al quale impartisce ordini. La sua destrezza di uomo “straordinario” è “sovra-ordinaria” nel senso etimologico di un innalzamento al di sopra del livello melmoso del suolo, dove “non accade mai nulla” e non c’è da ingaggiarsi in nessuna battaglia. Il narratore riferisce che si tratta, per Tale, di un comportamento ripetuto e abituale, collegato al momento dell’espletazione dei bisogni corporali. Questa informazione garantisce, come nella *BIERE*, un effetto ironico dovuto alla sproporzione tra le scene della tirata immaginaria e il gabinetto ordinario e anzi infra-ordinario di un altro essere paralizzato – luogo sul quale Landolfi non esita peraltro a insistere (ad accanirsi): “luogo sacro alla vita interiore degli uomini ed eccitante del loro spirito” (Ibid.: 19). Ma Tale esprime più chiaramente, attraverso il distanziamento garantito dalla terza persona e dalla sua coagulazione in un personaggio che si lascia guardare dall’esterno, una tensione-verso: nel suo sforzo affabulatorio militaresco testimonia la volontà, più o meno conscia, di costruirsi un’alternativa, di evadere dalla propria vita quotidiana trasportandosi in uno scenario di azione. Come un bambino che gioca alla guerra, mimandola “con gesti molto plastici” (Ibid.: 21), Tale nutre la doppia vita della fantasia: fantasia di-sperata, priva di qualsiasi ricaduta pratica. Rispetto alla normale diffidenza che le note intrusioni meta-testuali landolfiane esprimono verso una generica impossibilità a raccontare qualsiasi storia, l’arma sembra insomma costituirsi come soggetto particolarmente delicato. Essa diventa un crocevia di senso, un ricettacolo di istanze convergenti tenute insieme dal suo potere simbolico, che attraverso essa lo scrivente Landolfi accarezza, più nascostamente ma forse non così differentemente da Tale. La sua efficacia si situa innanzitutto nella possibilità di sfruttare l’eredità di tutta una tradizione mitopoietica che ha contribuito a scavarle un posto d’onore nell’immaginario collettivo e, insieme, nell’immaginario dello scrittore. Landolfi, d’altronde, è sensibile in estrema misura a questa sorta di magnetismo letterario⁹ – anche malgrado sé stesso e contro la propria volontà, forse troppo utopica per poter acquisire un valore pratico, di perseguire una parola originaria, smembrata, verginalmente “nuova”.¹⁰ A più riprese, solo nella stessa

9 Landolfi “scriveva in presenza di tutta la tradizione letteraria italiana (e in gran parte europea)” (Di Bucci Felicetti 2010, 73).

10 Su questo macro-tema, si vedano ad esempio Cortellessa 1996, 87-ss.; Grignani 2006; Serra 2006.

BIERE, lamenta il proprio indefesso soggiacere a stilemi e motivi, patine che scadono nel *cliché* ma che sono, nondimeno, il materiale primario cui attingere al momento dell'espressione. Questa forma di bovarismo espressivo, come un tic involontario, riemerge intatta ancora nelle ultime righe dell'opera, nonostante le avvertenze e i rimuginii della consapevolezza autoriale. Nel descrivere la propria casa in rovina, Landolfi non può evitarsi di prendere a prestito le immagini di Poe. Gioco sempre consapevole, al punto che l'autore finisce per chiudere il passo con una *excusatio non petita* nei confronti di ciò che, immagina, il suo attento lettore ha già compreso. Dopo la sospensione del punto e virgola, gli si rivolge con impostazione dialogica: "insomma, come della casa di Roderigo Usher. Ebbene? Non è bello che io muoia con lei, o lei con me" (Landolfi 1999, 137)? In un simile contesto di devozione alla tradizione, l'arma è un condensato del coraggio, delle imprese di chi nei secoli è stato capace di maneggiarla. Passa allora nel mondo chiuso dell'io come qualcosa di proibito e precluso – la contemplazione e l'elaborazione, attraverso la nettezza del contrasto, di una mancanza, di un lutto: lo specchio in un qualcosa che non è semplicemente estraneo a sé ma è un vero e proprio contrario, una nemesi. Tutto il malessere di Landolfi potrebbe essere in effetti compiutamente definito anche come: l'impossibilità di sparare.

7. Una noia esistenziale

Come accennato, l'io di Landolfi che inizia a tratteggiarsi, personalizzandosi, nella *BIERE* per poi precisarsi sempre più nettamente negli altri due diari "francesi" (*Rien va*, 1963; e *Des mois*, 1967), è un io assediato dalla noia e separato dagli uomini. La sua è una coscienza "esigente" (Jankélévitch 2017, 159),¹¹ come racconta nella *BIERE*: "come si fa a vivere se si ha coscienza minuta di tutto quanto si opera o dice o persino pensa? Mangio una mela, poniamo; e sento la voce vigile: tu stai mangiando una mela; e via per tutto il resto" (Landolfi 1999, 132). Il fardello dell'autocoscienza e dell'autoscopia pesa sulla capacità di aderire

11 Questa "esigenza", che Jankélévitch (2017, 159) definisce come tipica della "coscienza moderna" (si vedano su questo, tra gli altri, anche Svendsen 2004; Lapeyronnie 2022) ha in effetti, oltre a Landolfi, una illustre galleria di incarnazioni (vedasi ad esempio Meyer Spacks 1996; Petrelli 2013, 76-90).

ai propri gesti, pregiudicando la possibilità di trovare la convinzione necessaria per compierli. Nella sistematica perplessità o sospettosità non resta più “niente da raccontare né da srotolare: né aneddoti, né cronaca notevole, né successione di incidenti vari: niente che offra la minima presa alle nostre descrizioni” (Jankélévitch 2017, 155). La forma proto-saggistica del *Journal* diventa la più adatta per poter quantomeno continuare a scrivere, una volta privati della capacità di narrare. Questa noia, lungi dal costituire una condizione passeggera, diventa elemento esistenziale, reazione non tanto alle “piccole e meschine cose che in prevalenza la costituiscono”, ma alla “realtà in quanto dimensione” (Landolfi 1999, 57), in quanto piano della percezione e dell’esistenza che informa di sé tutte le proprie sotto-realizzazioni, al di là del loro segno particolare. È esattamente quello che nella *BIERE*, con una frase famosa, viene definito “una cosa senza rumore”, fatta “di giorni inerti” (Ibid.: 95). Sorta di condizione originaria, brodo primordiale nel quale si misura l’unica verità possibile: quella, letargica, del troppo tempo vuoto spalancato di fronte alla Coscienza. Quella dell’annoiato non è una stasi completa, voluta, mistica; è piuttosto una paralisi che si rende dolorosa proprio per il conservare ancora, da parte del paralizzato, uno slancio ipotetico verso qualcosa che sia non-noia, “verso una realtà possibile, cui tuttavia manca il suggello necessario per emergere da quel nulla pieno e mobile” (Terrile 2007, 49). L’annoiato ha bisogno di costruire qualcosa, ha bisogno che qualcosa si produca, per potercisi interessare e sortire in questo modo dalla propria situazione di inazione “neutra”. Altrimenti, “l’assenza di ogni causa è la vera causa della noia” (Jankélévitch 2017, 144): punto in cui qualsiasi concatenazione di eventi è pregiudicata. A forza di permanere nell’“unico presente” (Ottonieri 2002, 42) (presente eterno) dell’inazione non si può che finire con l’ingabbiarsi, insabbiarsi anche patologicamente, in una “spirale psichica” (Pietrantonio 2023, 88) come quella dei personaggi solitari di Poe. La vita umana ha bisogno di pensarsi come un progetto, di pensarsi ‘per la morte’ direbbe Heidegger come già anni prima scriveva André Gide nelle *Nourritures terrestres* (1897): “Non cercherei più di fare niente, se mi venisse detto, se mi venisse provato, che ho tutto il tempo per farlo” (Gide 1968, 45) – in altri termini, “mi annoierei”, non appena perdessi la fede nel valore epistemologico della morte. Questa progettualità intesa innanzitutto come concatenazione di fatti, funziona costituendo focolai di problemi da risolvere, che elettrizzino la stagnazione a-temporale della mente landolfiana, il luogo appunto dove “non si cerca più di fare niente” e niente succede. Lo stesso gioco d’azzardo, grande

mania dell'autore cui nella *BIERE* sono dedicate pagine vertiginose, è essenzialmente un modo per impacchettare il tempo, dargli un ordine, trovargli una occupazione. Per neutralizzare l'intollerabile onnipresenza del "tempo puro e astratto, *tempus nudum*" (Jankélévitch 2017, 154), sul quale la masticante operosità umana non è ancora intervenuta.

8. *Il Desiderio di arma*

La evocazione/invocazione della rivoltella esprime allora un "Desiderio di arma" come dell'evento per antonomasia, del campione che sopraggiunga a rompere la grigia noia della decomposizione e del vuoto in cui il narratore è paralizzato. Non si tratta però mai di qualcosa di simile alla speranza; sempre piuttosto un tremito, uno scuotimento, più vicino agli spasmi muscolari di un moribondo. Il fantasma, come lo accarezzava Roland Barthes (2003, 35), è qualcosa che, sfruttando una lacuna, un'assenza, spinge verso una tensione, orienta su un punto di fuga fluttuante, sognante, irrimediabilmente precluso.¹² È la nostalgia di una ipotetica condizione passata nella quale gli eventi potevano ancora accadere, in cui risultava ancora possibile sparare, ammazzando il tempo in pieno petto. Il narratore, invece che scoprire l'impossibilità del racconto, invece che inebriarsi di una demolizione ormai ben avviata, compie degli esperimenti velleitari per ricostituirlo. L'arma è sondata in qualità di arnese fisico, materiale, un esempio di *realia* del mondo di fuori in grado di rompere la claustrofobia vitrea del pensiero attorcigliato su sé stesso, pronò a quella "tendenza deformante [che] scatta automaticamente col gesto di prendere la penna" (Maccari 2002, 185), e giunto a quel punto in cui la ragione, libera da qualsiasi opposizione ovvero regolamentazione, "si rivolge davvero contro se stessa [...] sa sconnettere e smembrare ciò che essa stessa costruisce" (Domenichelli 2010, 131). Sotto il segno di una forza intesa come mobilità attiva, più che di una angosciante fissità del puro esistente, la rivoltella è estrema incarnazione di quella "realtà fantasmatica che preme come avantesto" (Pellegrini 2002, 9), assediando le pareti del palazzo di cristallo o torre d'avorio di una Pico mentale. È quel qualcosa che contiene in sé la possibilità trasformativa di "termina-

12 Ad esempio sul desiderio europeo di *haiku*: "Certe poesie francesi possono avvicinarsi all'haiku? No, senza dubbio" (Barthes 2003, 58).

re tutto”: permettendo una modifica radicale, introducendo nel mondo delle idee (idee deperite, marcite) qualcosa di ben solido, che assommi su di sé tutto il fascino che ha il concreto per gli uomini di pensiero. Essa, per l'appunto, *non* è pensiero, incarnando il programma paradigmatico di, per riprendere ancora le *Nourritures* di Gide (1968, 33), bruciare tutti i libri e affidarsi solo alle sensazioni. La tentazione di rompere la gabbia d'oro del proprio pensiero intessuto, rifranto in parentesi di parentesi¹³ sempre più subordinate a loro stesse (“e così via all'infinito: ci sarebbe da impazzire”; Landolfi 1984, 77) è espressione di un sentimento latente, se non di inferiorità quantomeno di parziale invidia, patito dal letterato nei confronti dell'uomo d'azione: “Ho un bel rigirare i termini, non se ne cava fuori niente se non, dopo qualche tempo, un forte mal di testa e il desiderio di uscire a passeggiare” (Gide 1968b, 206). Come la tensione attimale del tragico,¹⁴ come il momento della morte per Lévinas, il momento dell'arma rappresenta una ‘via d'uscita’: introduce lo scatto di una temporalità nuova o “altra”, inabitabile e intollerabile in quanto “esteriorità infinita” (Ronchi 1985, 48), all'interno del preesistente fluire “grigio”.

9. *Lo sparo semantizzato*

Come scrive Rocco Ronchi (1985, 23), il vero nichilismo non è paura del nulla ma paura piuttosto dell'impossibilità del nulla, dell'onnipresenza dell'essere, di cui la ‘nausea’ sartriana resta probabilmente la più efficace trasposizione letteraria. Landolfi stesso rappresenta l'*ennui* sotto i termini fisiologici di qualcosa che opprime il respiro, qualcosa che “a poco a poco riempie tutte le nostre cavità, fino a soffocarci” (Landolfi 1999, 95); e concorda, in *Rien va*, sulla minaccia di un “cattivo infinito”: “l'esistenza è una condanna senza appello e senza riscatto [...] Forse, mio Dio, tutto esiste, è esistito, esisterà in eterno” (Landolfi 1984, 136). Il colpo di pistola, se mai fosse realizzabile, possibile, servirebbe proprio a volgersi contro questa pervasività nauseabonda, incrinandone la parete omogenea con un fendente ben assestato. Pervenire al vero vuoto, inteso come “possibilità salvifica” (Ronchi 1985, 23), sarebbe in effetti già un evento:

13 Sulle parentetiche in Landolfi, si veda Dardano 2008, 180.

14 Aspetto indagato da Cometa 1982; 1997.

raggiungere quella che per Petrarca era, sognosamente, la “pace”¹⁵ e che più esplicitamente si è chiamata “estasi”, stato nel quale la mancanza dei fatti non si avvertirebbe nemmeno. Sotto le apparenze della più perfetta distensione fisica si cela invece un assedio formicolante della sostanza che è lo stesso descritto dalla visione scientifica contemporanea: “Oggi si ritiene che il cosmo sia permeato di un vuoto apparente che in realtà ribolle di inimmaginabile energia: l’energia del vuoto, appunto” (Lanza e Berman 2016, 99). Come dice La Capria (1988, min. 2: 12) a proposito de *L’Étranger* (1942) di Camus, in un simile panorama mentale “tutto è equivalente”, niente è preferibile a niente, nessuna occupazione ha più senso di un’altra;¹⁶ e tuttavia, si potrebbe completare, tutte continuano a esistere, con uno statuto di simulacri dalla presenza invasiva e dall’infinitesimale significazione. In realtà pure sparare, per il Mersault di Camus, è un atto sprovvisto di qualsiasi valore simbolico, reso analogo a qualsiasi altra occupazione: anche se il suo colpo va a segno, se perviene all’uccisione dell’arabo, in realtà è andato a vuoto comunque, dal momento stesso in cui il suo esito è stato destituito di importanza – secondo quella che Landolfi chiama “una perenne distruzione preliminare degli effetti, di tutti gli effetti per me possibili, dati quasi come tutti egualmente vani” (Landolfi 1984, 149). Sparare è impossibile, continua a restarlo anche quando si fa centro. Non basta nemmeno spargere del sangue per poter dire di aver sparato: la realizzazione materiale del gesto è solo la parte più evidente di un insieme di norme e valori comportamentali cui serve adempiere *in toto*. Perché lo sparo sia realmente sparo, è necessario ad esempio che abbia un fine: sia esso pratico o edonistico, difensivo o offensivo, significa che c’è qualcosa per cui vale la pena di sparare, qualcosa che si vuole ottenere a discapito di qualcos’altro, introducendo un saldo giudizio di valore nei confronti degli enti. Solo ricostituendo nella sua interezza la catena di senso del gesto, esso accade davvero e non è invece puro simulacro vuotato dall’interno. Il suo prodursi accidentale non apporta alcun beneficio. Landolfi così appronta, nel suo abbozzo di sparo, tutte le condizioni affinché esso sia dotato di una motivazione, e affinché questa motivazione sia valida. Lo inserisce in uno scenario sentimentale, dove il lato desiderativo è di per sé sollecitato; ne

15 Nel sonetto 134, attraverso la metafora bellica: “Pace non trovo, et non ò da fare guerra”, Petrarca ben esemplifica una situazione di stallo prolungabile indefinitamente, tra la condizione di pace che non si riesce ad attingere e la guerra che purtuttavia non si può intraprendere.

16 Così l’io della BIERE può venire, da Ginevra, “puntualmente trovato in uno stato di profonda depressione e di perfetta indifferenza” (Landolfi 1999, 36).

segue lo sviluppo e il crescendo preparatorio, ne spiega le ragioni in modo che esso sfugga a qualsiasi sospetto di gratuità. È lo sparo semantizzato a interessargli, e ciò che evoca agitandolo. Lo rende elemento narrativo, e anzi, come detto sopra, elemento narrativo per eccellenza; per questo fallisce.

10. *Il Dio di questi luoghi*

Vista l'estrema difficoltà di questa agognata riuscita, l'invocazione con cui la *BIERE DU PECHEUR* si conclude circolarmente¹⁷ ("mio Dio, mio irraggiungibile Dio!"); Landolfi 1999, 138) avrà allora, tra le varie chiavi di lettura possibili, anche quella di essere rivolta al Dio dei fatti, degli accadimenti, signore dell'*ennui* da mettere in relazione col "tetro dio di questi luoghi" (Ibid.: 28) già calunniato in precedenza. Il Dio che lasciava marcire la quotidianità dell'io senza gratificarla di una scossa. Di fronte all'evidenza di un fallimento ormai iterato e "prevedibile", il narratore fa appello, con un sospiro ottativo, al soprannaturale, al divino nella sua funzione scenica di *deus ex machina*. Per far succedere qualcosa, perché qualcosa riesca davvero ad accadere, è necessario niente meno che un dio. L'attributo di 'irraggiungibile' che contraddistingue topicamente lo spirituale, sarà insomma da assegnare in ugual misura all'accadere di un evento qualsiasi. Al suo prodursi, attraverso uno sforzo eccedente le leggi *standard* della natura (coincidenti con quelle della noia) e già di per sé miracoloso.

17 "Mio Dio, mio Dio!" (Landolfi 1999, 15) è l'*incipit* del libro.

Bibliografia

- Andreozzi, Giorgio. 2002. "Dal bestiario landolfiano: il ragno, l'animale-totem." In *La liquida vertigine*, a cura di Idolina Landolfi, 209-15. Firenze: Olschki.
- Aymone, Renato. 1978. *Landolfi. Analisi e letture*. Salerno: Palladio.
- Bacelli, Monique. 1991. "Postface." In Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, 207-17. Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland. 2003. *La Préparation du roman*. Paris: Seuil.
- Bo, Carlo. 1975. "Prefazione." In Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, I-VI. Milano: Rizzoli.
- Casadei, Alberto. 2018. *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*. Milano: Il Saggiatore.
- Ceni, Alessandro. 1986. *La sopra-realtà di Tommaso Landolfi*. Firenze: Cesati.
- Cometa, Michele. 1982. "La tragedia tra mistica ed utopia. Note sulla 'Metaphysik der Tragödie' di György Lukács." *Rivista di estetica* 22, n. 10: 28-49.
- Cometa, Michele. 1997. "Szondi e il tragico." In *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, a cura di Elena Agazzi, Giovanni La Guardia e Giulio Raio, 91-102. Salerno: Multimedia.
- Cortellessa, Andrea. 1996. "Cætera 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.
- Cortellessa, Andrea. 2005. "Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi." *Bollettino '900* 11, nn. 1-2. <https://boll900.it/2005-i/Cortellessa.html> (ultimo accesso 17/01/2024).
- Dardano, Maurizio. 2008. *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*. Roma: Carocci.
- Di Bucci Felicetti, Orietta Simona. 2010. "Landolfi ovvero 'il cadavere squisito' della tradizione letteraria." In *Cento anni di Landolfi*, a cura di Silvana Cirillo, 73-116. Roma: Bulzoni.

Domenichelli, Mario. 2010. "L'irragionevole illuminismo di Landolfi: della ragione *contra se*." In *Cento anni di Landolfi*, a cura di Silvana Cirillo, 127-139. Roma: Bulzoni.

Ferroni, Giulio. 2010. "Necessità e casualità della fine." In *La "filosofia spontanea" di Tommaso Landolfi*, a cura di Cristina Terrile, 81-92. Firenze: Le Lettere.

Giannetti, Valeria. 2010. "Nulla significare, nulla dire': Landolfi e l'orgia negativa' della letteratura." In *La "filosofia spontanea" di Tommaso Landolfi*, a cura di Cristina Terrile, 61-80. Firenze: Le Lettere.

Gide, André. 1968a (1897). "Les Nourritures terrestres." In *Les Nourritures terrestres*. Paris: Livre de poche.

Gide, André. 1968b (1935). "Les nouvelles nourritures." In *Les Nourritures terrestres*. Paris: Livre de poche.

Grignani, Maria Antonietta. 2006. "L'espressione, la voce stessa ci tradiscono'." In *Un linguaggio dell'anima*, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, 57-84. Lecce: Manni.

Guglielmi, Guido. 1998 (1993). "La poetica di Landolfi." In *La prosa italiana del Novecento*, vol. II, 38-58. Torino: Einaudi.

Jankélévitch, Vladimir. 2017 (1963). *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris: Flammarion.

La Capria, Raffaele. 1988. "Lo straniero" di Camus secondo Raffaele La Capria, <https://www.youtube.com/watch?v=7G65YNiE83g> (ultimo accesso 18/01/2022).

Landolfi, Tommaso. 1961a. "La morte del re di Francia." In *Racconti*, 17-52. Firenze: Vallecchi.

Landolfi, Tommaso. 1961b. "Ottavio di Saint-Vincent." In *Racconti*, 595-660. Firenze: Vallecchi.

Landolfi, Tommaso. 1984 (1963). *Rien va*. Milano: Rizzoli.

Landolfi, Tommaso. 1999 (1953). *LA BIERE DU PECHEUR*. Milano: Adelphi.

Lanza, Robert e Berman, Bob. 2016. *Oltre il biocentrismo. Ripensare il tempo, lo spazio, la coscienza e l'illusione della morte*, traduzione di Chiara Roglieri. Milano: Il Saggiatore.

Lapeyronnie, Didier. 2022. *Ennui. L'ombre de la modernité*. Paris: Rue de Seine.

Lazzarin, Stefano. 2002. "Dissipatio Ph. G. Landolfi, o l'anacronismo del fantastico." *Studi Novecenteschi* 29, nn. 63-64: 207-37.

Maccari, Giovanni. 2002. "La scelta autobiografica di Tommaso Landolfi." In *La liquida vertigine*, a cura di Idolina Landolfi, 177-88. Firenze: Olschki.

Macrì, Oreste. 1990. *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*. Firenze: Le Lettere.

Meyer Spacks, Patricia. 1996. *Boredom. The Literary History of a State of Mind*. Chicago: University Press.

Moravia, Alberto. 1996 (1929). *Gli indifferenti*. Milano: Bompiani.

Obert, Judith. 2006. "Le fil d'Arachné dans le labyrinthe des hallucinations de Landolfi." *Italies* 10: 293-326.

Ottonieri, Tommaso. 2002. "(Impossibile) inventare un gioco nuovo." In *La liquida vertigine*, a cura di Idolina Landolfi, 35-48. Firenze: Olschki.

Pampaloni, Geno. 1969. "Tommaso Landolfi." In *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Milano, Garzanti.

Pellegrini, Ernestina. 2002. "L'oscuro rovescio delle cose." In *La liquida vertigine*, a cura di Idolina Landolfi, 1-13. Firenze: Olschki.

Petrelli, Micla. 2013. *Il progetto che è l'io. Studi su identità, sguardo, scrittura*. Milano-Udine: Mimesis.

Pietrantonio, Vanessa. 2023. *L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario*. Milano: Bompiani.

Ronchi, Rocco. 1985. *Bataille Blanchot Lévinas. Un sapere passionale*. Milano: Spirali.

Sacchetti, Rodolfo. 2006. *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.

Sanguineti, Edoardo. 1996. "Introduzione." In Alberto Moravia, *Gli indifferenti* (1929), V-XXV. Milano: Bompiani.

Serra, Mauro. 2006. "La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi." In *Un linguaggio dell'anima*, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, 93-102. Lecce: Manni.

Svendsen, Lars Fr. H. 2004. *Filosofia della noia*, traduzione di Giovanna Pater-niti. Milano: Guanda.

Terrile, Cristina. 2007. *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*. Roma: Edizioni di Storia e letteratura.

Vincenzi, Giampaolo. 2010. "Il genere trasformato dei 'diari' landolfiani." In *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*, a cura di Marcello Verdenelli e Eleonora Ercolani, 73-82. Roma: Bulzoni.

Giovanni Salvagnini Zanazzo è dottorando presso l'Università di Padova in cotutela con l'Université Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca indaga le rappresentazioni della soggettività negativa nella letteratura italiana e francese del Novecento. Ha studiato all'Université Grenoble Alpes e partecipato come relatore e organizzatore a svariati convegni e seminari, sia nazionali che internazionali. Ha pubblicato numerosi saggi in riviste quali "Between", "Comparatismi", "Comparatistica" e "Allegoria", occupandosi in particolare della ricezione del Giappone nella letteratura francese, di autori italiani e francesi (tra cui Landolfi) e di questioni di teoria letteraria.