

**«Tu citi un poeta: buon segno!»,
echi e citazioni di *Un amore del nostro tempo* di
Tommaso Landolfi
di Giulia Caprarelli**

Abstract in italiano

Il contributo intende analizzare le numerose citazioni contenute nel romanzo di Tommaso Landolfi *Un amore del nostro tempo* (Vallecchi, 1965). Attraverso la storia della ricezione dell'opera, che i critici classificarono come mero gioco letterario e tacciarono di dannunzianesimo, e la disamina delle recensioni di critici illustri – Walter Pedullà, Luigi Baldacci, Giacinto Spagnoletti, Carlo Bo – si giungerà a una riflessione sulla lingua del romanzo, caratterizzata dalla presenza di aulicismi e toscanismi, e da una sintassi volutamente complessa e poetica. Si procederà poi con l'indagine delle citazioni contenute nel romanzo, che vanno da Dante a Montale, da Poe a Lermontov e alla Bibbia, indagine che si avvarrà di suggerimenti tratti dalla prosa diaristica e saggistica di Landolfi. Quella di *Un amore del nostro tempo* può essere considerata una scrittura mosaicata, intessuta di continui rimandi a opere disparate che ne accentuano la profondità semantica e costituiscono per il lettore l'occasione di cimentarsi in una ricerca erudita e affascinante. In ultima analisi, le ragioni di tale struttura linguistica risiedono nel carattere mistificatorio e *fumiste* di un autore come Landolfi, che recita un falsetto coltissimo allo scopo di celare il nucleo più intimo della propria narrativa.

Abstract in inglese

This contribution aims to analyze the numerous quotations contained in Tommaso Landolfi's novel *Un amore del nostro tempo* (Vallecchi, 1965). Through the history of the reception of the work, which critics classified as a mere literary game and accused of D'Annunzian tendencies, and the examination of reviews by illustrious critics – Walter Pedullà, Luigi Baldacci, Giacinto Spagnoletti, and Carlo Bo – we will come to a reflection on the language of the novel, characterized by the presence of aulicism and Tuscanisms, and by a deliberately complex and poetic syntax. We will then proceed with an investigation of the quotations contained in the novel, ranging from Dante to Montale, from Poe to Lermontov and the Bible, an investigation that will draw on suggestions from Landolfi's diary and essayistic prose. *Un amore del nostro tempo* can be

considered a mosaic interwoven with continuous references to disparate works that accentuate its semantic depth and provide the reader with an opportunity to engage in erudite and fascinating research. Ultimately, the reasons for this linguistic structure lie in the mystifying and deceitful character of an author such as Landolfi, who recites a highly cultured *false* in order to conceal the most intimate core of his narrative.

Parole chiave

Landolfi, romanzo, ricezione, citazioni, dannunzianesimo

consegnato il: 08/10/2025

pubblicato il: 31/12/2025

Quando dava alle stampe *Un amore del nostro tempo*, nel marzo del 1965, Vallecchi forse non sospettava che quello sarebbe stato l'estremo esito romanzesco di una lunga e proteiforme produzione letteraria. *A posteriori* è possibile collocare il libro nella fase mediana dell'opera landolfiana, tra i fulgori narrativi della giovinezza e i tardi testi poetici di *Viola di morte* (1972) e *Il tradimento* (1977)¹. Questo prolifico decennio, dal 1960 ai primissimi anni Settanta, si caratterizza per la scarsa presenza di narrazioni distese e di ampio respiro. Era stato, del resto, lo stesso Landolfi ad accorgersi di un suo certo "fiato corto", se nella *BIERE DU PECHEUR* (1953) annotava:

Per mesi ho riflettuto al mio romanzo sceneggiato, e infine ieri ho veduto che non so ormai costruire neanche il più semplice racconto. Così, su tutte le altre, si trova frustrata la mia antica e perenne aspirazione alla terza persona: son condannato, forse per sempre, a questa prima².

Un amore del nostro tempo, composto tra il novembre e il dicembre del 1965, deroga in parte rispetto a questa affermazione: di un romanzo si tratta, infatti, ma condotto in prima persona dai protagonisti. La trama è povera di avvenimenti e colpi di scena, se si esclude l'incesto, destinato a sconvolgere la vita dei due fratelli. Alla luce di ciò Idolina Landolfi è indotta a parlare, più che di romanzo, «di quadri drammatici, o, se si vuole, di teatro filosofico»³. L'opera, in effetti, non segue uno sviluppo lineare come chiarisce subito la voce narrante della protagonista Anna:

È una febbre, un delirio. Che cosa? La vita, che diamine: *fever called living*; e, come la febbre, oscura. Accenna talvolta ad alcunché di filato, sembra proporre uno svolgimento e una conseguenza, ma son momenti. Dicono che l'annegato, nell'attimo supremo, coi suoi occhi morenti, veda svilupparsi il rotolo veloce della trascorsa esistenza: no, la vera immagine della vita è questa, per esempio questa che della mia mi giunge a raffiche, dalle quali

¹ In essa trovano posto i racconti con cui lo scrittore collaborò al settimanale «Il Mondo», poi raccolti in *Se non la realtà* (1960) e *In società* (1962), e quelli concepiti per la terza pagina del «Corriere della sera», riuniti in *Un paniere di chioccioline* (1968). Oltre alla pubblicazione dei *Racconti impossibili* (1966), vanno ascritti a questa fase due lavori diaristici (*Rien va*, del 1963 e *Des mois* del 1967), un testo composito e peculiare quale *Breve canzoniere* (1971), una sceneggiatura televisiva (*Scene dalla vita di Cagliostro*, andate in onda nel maggio 1961 e stampate da Vallecchi nel 1963), e un'opera teatrale, *Faust 67* (1969).

² Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, Milano, Adelphi, 2024, p. 7. Per una riflessione sullo stato di insufficienza del narratore si leggano le pagine di Marcello Carlino in *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, pp. 89-94.

³ Idolina Landolfi, *Solipsismo di Landolfi. Un amore del nostro tempo quale testo esemplare*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Venezia, La Nuova Italia, 1996, p. 125. Per una disamina del rapporto tra Landolfi e il teatro si veda Silvana Cirillo, *Tra grottesco e assurdo la teatralità della prosa landolfiana*, in *L'arte di scompigliar le carte*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 101-107.

sarebbe difficile, vano, cavare od astrarre un'alleanza, una parentela, e le quali sarebbe vano voler comporre in un unico evento.⁴

Come ha sottolineato Wladimir Kryszinski⁵, Landolfi tende a frantumare il filo della narrazione, dando inoltre spesso l'illusione del racconto parlato ed espresso direttamente. Perciò lo studioso rievoca la tecnica russa dello *szak*, di cui Leskov fu maestro. Tale espediente consente di orientare la narrazione sulla parola, rendendola il fulcro dell'affabulazione romanzesca.

Un romanzo che accoglie, dunque, raffiche di memoria, articolandosi in quattro parti: nella prima è Anna a parlare, a dettare al suo compagno Sigismondo i propri ricordi; seguono le memorie di Sigismondo, pronunciate questa volta perché la donna le scriva; una breve ma serrata sequenza dialogica anticipa il finale, dove la parola è affidata nuovamente ad Anna.

Sul piano della diegesi la narrazione conosce due tempi, separati dalla parola «negramente raggiante»⁶ nel cielo dei due protagonisti: incesto. Secondo Marcello Verdenelli, la parte più convincente del romanzo è nel gioco di accenni, di riferimenti velati e di sottintesi che precedono il dispiegarsi della passione⁷. La narrazione, lungi dal perseguire una struttura lineare, «incespica, si ferma, procede a balzi»⁸, assumendo i contorni di una dialettica dissertazione filosofica ed esistenziale alla Voltaire, su temi quali la libertà, l'infelicità, l'opposizione tra natura e cultura, quest'ultimo ispirato, secondo Vincenzo Romeo, a Calderón de la Barca, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand e Byron⁹. Oreste Macrì, che aggiunge a questi modelli quelli di Rousseau, Melville, Stevenson e Mérimée¹⁰, considera *Un amore del nostro tempo* in dittico con *Racconto d'autunno*

⁴ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, Milano, Adelphi, 1993, p. 11. Si legga anche quanto Landolfi scrive in *Rien va*: «E a proposito, quale visione unitaria del mondo, quale “messaggio” sono io in grado di trasmettere ai miei simili? Nessuno di certo, non tanto perché procedo o penso frammentariamente e sperimentalmente, quanto per motivi più profondi e anche migliori. Difatto una visione unitaria del mondo, quale è necessaria a o per una vera letteratura, si configura di necessità eticamente (noioso ora dire perché); laddove la mia qualunque letteratura non sarà mai etica se non per debolezza», Tommaso Landolfi, *Rien va*, Milano, Adelphi, 2012, p. 32.

⁵ Wladimir Kryszinski, *Le narrazioni di Landolfi e alcuni modi discorsivi*, «L'Illuminista», numero monografico dedicato a Tommaso Landolfi, vol. 22-23, Roma, Ponte Sisto, 2015, pp. 201-211.

⁶ Ivi, p. 91.

⁷ Marcello Verdenelli, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 322.

⁸ Vincenzo Romeo, *Un amore del nostro tempo*, in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, Alatri, Hetea, 1988, p. 113.

⁹ Ivi, p. 114.

¹⁰ «Resta, di certo, il prototipo romantico della vergine natura, convalidato dalla fuga nel paradiso terrestre di Papeete non senza “atollo” e “capanna”, e tutto l'esotismo derivato dal naturalismo roussoviano, dal *Paolo e Virginia* di Bernardin de Saint-Pierre al *Typee* di Melville, ai *Mari del Sud* di Stevenson; una storia romantica d'un incesto nell'America meridionale è narrata in *La famille de Carvajal* di Prosper Mérimée», Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 53.

(1947), dove la figura di Lucia risulta «sororizzata»¹¹, alla luce del rapporto pseudo-filiale intrattenuto dal protagonista con il Conte padre.

L'opera possiede un alto tasso di intertestualità, essendo intessuta di citazioni talora palesi, talora opacizzate nei loro riferimenti. Secondo Calvino la prosa landolfiana è sempre recitata con «una voce che pare faccia il verso a un'altra voce»¹², ricamata su una scrittura «non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta»¹³.

Calvino resta sul piano dell'interdiscorsività e del dialogismo, che si configura, per adoperare le parole di Cesare Segre, come la condizione soddisfatta da un testo quando questo si riferisce ad altri enunciati «non firmati, o di cui non è nota la firma»¹⁴. Marcello Carlino, allargando la prospettiva all'intera narrativa landolfiana, ricorda come questa non sia mai priva di un «ipotesto possibile»¹⁵: «il narratore surroga un narratore assente, il narratore fededegno che fu, [...] avviene anzi che sappia di citazione anche quel che citazione non è»¹⁶. *Un amore del nostro tempo* è senz'altro un'opera dall'alto tasso di dialogismo, se pensiamo a d'Annunzio, alla tempra tardoromantica e decadente¹⁷ del racconto e a una certa affinità del linguaggio con quello della librettistica¹⁸. Ma ad accentuarsi, in queste pagine, è la tendenza alla vera e propria citazione, in diversa misura esplicita, di una fonte. Come ricorda Segre

Attraverso l'intertestualità [...] passa anche un rinvio alle parti *non utilizzate* della fonte, così che il testo più recente richiami in qualche modo i precedenti [...], il senso o le connotazioni (integrando o costituendo un chiaroscuro allusivo) della fonte nella sua totalità organica. Il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, 2001, p. 464.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, p. 19.

¹⁵ Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Per certi versi *Un amore del nostro tempo* ricorda i romanzi di Antonio Fogazzaro, insieme a *Fede e bellezza* (1840) di Niccolò Tommaseo, con il quale condivide anche la veste toscaneggiante. L'amore sensuale che sfuma nel sacro, la sublimazione di un sentimento colpevole, la tensione erotico-intellettuale sono temi che Landolfi sembra attingere dalle opere di Fogazzaro e Tommaseo, autori amanti, tra l'altro, del genere epistolare. In *Fede e bellezza*, come nel romanzo landolfiano, parte della narrazione è affidata alla voce della protagonista femminile.

¹⁸ Si veda il seguente passo tratto da *Prefigurazioni: Prato*, racconto della raccolta *Ombre* (1954): «Ma poiché [...] la città non offriva (come dicono) grandi risorse, avveniva che a un medesimo spettacolo assistessimo per avventura ripetutamente. Così, a sentire l'*Aida* andammo due o tre volte, e devo in tale occasione aver contratto quella malattia cronica dell'*Aida* che i miei amici, e soprattutto le mie amiche, più pazienti, mi conoscono», Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, cit., p. 263.

comune, anzi alona il secondo con il primo; esso organizza il sistema letterario secondo le linee di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva.¹⁹

Ricostruendo tale genealogia è possibile individuare nelle citazioni dei dispositivi che approfondiscono la pregnanza dell'opera, realizzando un doppio livello di comprensione offerto all'uso del lettore. Il quale può limitarsi al primo livello, godendo della narrazione senza chiedersi cosa celi, oppure decidere di scandagliarne i recessi, scoprendo il senso dei rimandi che essa contiene. Secondo Riffaterre²⁰ l'intertestualità mette in gioco un tipo di lettura detta *retroattiva*, *comparativa* o *riflessiva*, la quale consente di ricostruire l'*ipogramma* (vale a dire l'intertesto) e di giungere a un ulteriore livello di senso, definito *significanza* e distinto dal significato lineare del testo. Attraverso le citazioni si giunge, dunque, a un piano successivo, strettamente connesso in questo caso all'ironia del narratore. Ciò risulta particolarmente evidente nella scena *clou* del romanzo, quella dell'incesto, fitta di citazioni spesso tratte dai testi sacri, ma capovolte nel loro significato e impiegate in maniera irriverente e blasfema. Proprio nelle pagine dell'incesto l'uso della citazione rivela un Landolfi satanico e *fumiste*, assai lontano da quei «veleni reazionari»²¹ di cui, secondo Pedullà, si alimenterebbe il romanzo. L'ironia del narratore si esprime attraverso un'intertestualità portata al parossismo, con l'impiego di echi e rimandi quasi in ogni pagina del romanzo.

Particolarmente interessante sarà dunque ricostruire il reticolo delle citazioni, ripercorrendo un itinerario che non soltanto consentirà di apprezzare l'opera in tutte le sue allusioni, ma permetterà anche di conoscere parte della cultura letteraria e della virtuale biblioteca di un autore i cui libri sono andati, per la maggior parte, dispersi.

Le due edizioni del romanzo: una fredda accoglienza e qualche ripensamento

Alla sua uscita, nel 1965, l'opera cadde nell'indifferenza generale, se si eccettuano le scarse e gelide recensioni di alcune eminenti voci critiche del tempo. Sull'«Avanti» Walter Pedullà accusava Landolfi di aver esaurito la sua carica dissacrante e di aver voluto indulgere a una funzione di restauratore:

Landolfi, che non crede alla storia, ritiene di recuperare puri ed eterni sentimenti, e invece smercia valori e idee un po' stantii e regressivi, e precisamente quelli della più tarda fase romantica, che frequenta con amorevoli e congeniali traduzioni.²²

¹⁹ Ivi, p. 23.

²⁰ Micheal Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983.

²¹ Walter Pedullà, *Dissacratore e corrosivo*, «Avanti!», 27 maggio 1965, p. 3.

²² *Ibid.*

La critica di Pedullà è condotta sul duplice fronte del contenuto e della forma: ad affrontare la «pretestuosa» idea di fondo del romanzo sarebbe stato più adatto un Landolfi caustico e cinico, irriverente e *fumiste*, o persino il Landolfi “informale”, il radicale e corrosivo dissacratore dei valori tradizionali²³. Intrecciate a queste considerazioni, quelle non meno severe sul linguaggio tronfio e artefatto del romanzo, ai limiti della più frusta retorica e memore di una letteratura «di assai più bassa qualifica»²⁴. Di *pastiche* e gioco parodistico parlano Baldacci e Spagnoletti, per il quale è un peccato che Landolfi abbia abolito in quest’opera il controcanto ironico, che costituisce gran parte del divertimento per il lettore affezionato²⁵. Giuliano Gramigna, il più severo censore di *Un amore del nostro tempo*, definisce il romanzo «una specie di beffa *monstre* [...] dove le più belle doti dello scrittore sono stravolte quasi sempre in vizi»²⁶.

Come ha notato Idolina Landolfi, il solo Carlo Bo, tra i più brillanti esegeti dello scrittore di Pico, comprende di trovarsi dinanzi a un caso significativo²⁷. Bo è il primo critico a non dare per scontato che l’opera sia stata concepita come un puro *divertissement*:

Si tratta di un semplice divertimento o al contrario, come è già accaduto per altri testi del Landolfi, che la critica e i lettori non sono riusciti a interpretare, siamo di fronte a un lavoro impegnativo, a un testo emblematico di quelle che sono le segrete ambizioni dello scrittore?²⁸

Il critico individua nel romanzo una provocazione basata sul grande tema, tipico dell’immaginario romantico, della colpa eccezionale (e come non pensare a Byron?) e sull’ostentazione delle più preziose abilità dello scrittore²⁹. Dopo aver isolato due grandi modelli di ispirazione, *Sang réservé* di Thomas Mann e *Confidence africaine* di Roger Martin du Gard, mette in guardia il lettore: un tema simile esigerebbe una partecipazione sincera e un senso del dolore assenti dalle pagine di *Un amore del nostro tempo*. Del resto è possibile che Landolfi stesso fosse conscio di questa assenza, e che le ragioni delle circonvoluzioni linguistiche siano da ricercarsi in motivi di vulnerabilità emotiva. Il critico fu il solo a tentare un’interpretazione della singolare veste letteraria di quest’opera, individuando quella fragilità che costituisce, a nostro parere, un nodo doloroso ed essenziale della letteratura landolfiana tutta. Con il suo intervento si chiude la scarsa serie di recensioni

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Giacinto Spagnoletti, *Un incesto letterario*, «ABC», 29 giugno 1965, p. 30; poi in *Scrittori di un secolo*, II, Milano, Marzorati, 1974, pp. 587-589. Il critico ipotizza così, per salvare il romanzo da una critica troppo diretta, che la volontà autoriale tacitamente preveda una partecipazione ironica da parte del lettore.

²⁶ Giuliano Gramigna, *Un amore di Landolfi*, «La Fiera Letteraria», 30 maggio 1965, p. 3.

²⁷ Idolina Landolfi, *Solipsismo di Landolfi. Un amore del nostro tempo quale testo esemplare*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, cit., p. 124.

²⁸ Carlo Bo, *Due nuovi amori del nostro tempo*, «Corriere della sera», 13 giugno 1965, p. 11.

²⁹ *Ibid.*

ricevute dal romanzo alla sua uscita. Bisognò attendere ventotto anni perché la polvere venisse soffiata via dalle pagine di *Un amore del nostro tempo*, grazie alla riscoperta di Adelphi, a cura di Idolina Landolfi, nel 1993.

Quando Roberto Calasso audacemente ripubblicò il meno amato dei romanzi landolfiani ci fu chi, come Luigi Baldacci, tornò a scriverne a distanza di anni. E tornò a farlo con convinzioni mutate, distaccandosi dalle originarie accuse di parodia e gioco letterario. Baldacci ora parla invece di un'urgenza di confessione affidata a una lingua che è sì, *pastiche* stilistico, ma che non potrebbe essere altro da ciò, data l'oltranza della materia: «Se l'uomo moderno è costretto a servirsi di una lingua massificata, perché non affidare le nostre verità più profonde appunto a quella non-verità estrema che s'identifica con la finzione della finzione letteraria?»³⁰. Del romanzo prima giudicato mera «geometria letteraria»³¹ Baldacci coglie ora l'autenticità dell'intenzione: celandosi, Landolfi si confessa e si rivela.

Le recensioni del 1993 si limitano per lo più a ricordare incomprensione e insuccesso raccolti dalla *princeps*, riducendosi a riassumerne la trama ed eludendo le questioni sollevate a suo tempo dai pochi che ne scrissero. Se alcuni hanno recuperato l'etichetta di parodia, Vico Faggi traccia una linea di demarcazione tra serietà del contenuto e *divertissement* formale:

Se Landolfi abbia fatto il verso, con ironia, al romanticismo decadente, oppure se abbia inteso dire qualcosa di alta serietà, è questione ancora aperta. E forse c'è del vero in entrambe le tesi, perché in molti passi l'intonazione ironica è innegabile, quale parodia del linguaggio tardoromantico, ma del pari innegabile è la serietà delle domande che i personaggi, e per loro l'autore, vanno disseminando per il libro, e in specie nella seconda parte.³²

Questa interpretazione, che separa la densità del contenuto (una felicità impossibile da raggiungere) dalle scelte formali, appare la più persuasiva. Le parole di Faggi richiamano alla memoria quelle di Giuliano Manacorda, il quale si domandava fino a che punto la parola di Landolfi fosse mero gioco letterario, e dove, invece, iniziasse a configurarsi come spia di una condizione tragica, quasi assurgendo, la scrittura, a religione³³. Ma allora è proprio sulle ragioni di una siffatta veste lessicale e stilistica che varrà la pena concentrarsi.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Vico Faggi, *Le mille sfide di Landolfi*, «Giornale di Brescia», 11 giugno 1993, p. 3.

³³ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943)*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 335.

Nel suo libro *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi* Paolo Zublena³⁴ ha descritto la fisionomia del linguaggio di *Un amore del nostro tempo*, valorizzando la presenza di numerosi arcaismi³⁵, aulicismi e toscanismi che rasentano il vernacolo³⁶, e mettendo in evidenza l'uso fitto della *coniunctio relativa* e dei pronomi soggetto *egli* ed *ella*, di marca antimanzoniana. Oltre ad avverbi o locuzioni avverbiali peculiari (*travagliosamente, peritosamente, diuturnamente, supponibilmente, del pari, non pure*), si segnalano congiunzioni come *quantunque, seppure, checché*. Quanto alla struttura del discorso, Zublena pone l'accento sui meccanismi di complicazione e turbamento del consueto ordine delle parole, come l'enclisi pronominale³⁷ e l'inversione determinante-determinato (l'aggettivo preposto al sostantivo). Ciò non scalfisce l'equilibrio della sintassi, classicheggiante e «ben temperata nelle sue variazioni barocche»³⁸. Come nota Dardano la, coordinazione risulta prevalente e tale scelta appare in conflitto con «le sofistiche scelte del lessico»³⁹. Piuttosto frequente è il ricorso a secondarie implicite, specialmente gerundive.

Marcello Verdenelli ha rilevato un eccessivo artificio e scarsa agilità nei passaggi da una sequenza narrativa all'altra, stabilendo una congiunzione tra l'aulicità della lingua e il cerebralismo delle riflessioni filosofiche del romanzo⁴⁰. Proprio la lingua adoperata, tendendo a un registro aulico e a una non immediata comunicatività, è l'elemento che

³⁴ Paolo Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013.

Un primo lavoro di sondaggio sulla lingua landolfiana fu effettuato da Oreste Macrì nel suo *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., pp. 173-200.

³⁵ A proposito degli arcaismi, così frequenti nella prosa landolfiana, Maurizio Dardano scrive: «Qui possiamo parlare senz'altro di "antico come artificio"; ma in questa categoria il nostro immette una carica pirotecnica e umoristica, del tutto assente nei severi cultori dell'arcaismo», Maurizio Dardano, *Sulla lingua di Tommaso Landolfi*, in *Cento anni di Landolfi*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010, p. 51.

³⁶ Tra i primi, *declinatorio, fidanza, gromma, tinnulo, covacciolo, sgroppamento, rappigliare, pronare, brago, arrostarsi*; tra i toscanismi, invece, *bubolare, arruffò, infruscarsi, giuccherella, paturna*. Ma questo elenco è ben lungi da alcuna pretesa di esaustività, e si rimanda, per una disamina completa del lessico del romanzo, a Paolo Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 23-24. Si veda anche quanto scrive Francesca Serafini: «Landolfi studia in Toscana e muove i suoi primi passi da scrittore a Firenze, in un ambiente letterario molto aperto al toscano parlato. Gli echi di quell'atmosfera si ritrovano nei ricordi fiorentini di Macrì, con Luzi, Bonsanti, Palazzeschi, Pratolini e Rosai, fra i più assidui frequentatori di Landolfi», Francesca Serafini, *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in *La liquida vertigine*. Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi. Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, Olschki, 2002, p. 237.

³⁷ L'enclisi pronominale è un tratto linguistico fortemente arcaizzante, già criticato da Pascoli come proprio di uno scrivere accademico e affettato. Si veda Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 710.

³⁸ Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, cit., p. 96.

³⁹ Maurizio Dardano, *Sulla lingua di Landolfi*, in *Cento anni di Landolfi*, cit., p. 67.

⁴⁰ «I passaggi da una sequenza narrativa all'altra risultano piuttosto artificiosi e poco legati. Né si può dire che il romanzo si riscatti pienamente in quelle parti che piegano verso un certo autobiografismo, né in quelle che rivelano una certa vocazione metaletteraria. Ombre e luci insomma si contendono la supremazia di una scrittura, che sembra aver perso forza, smalto, efficacia, anche sul versante dell'aulicità lessicale. Aulicità che sembra rafforzare ora quella diffusa sensazione di cerebralismo che si ricava in fondo dalla lettura di *Un amore del nostro tempo*», Marcello Verdenelli, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, cit., p. 326.

condusse i critici a tacciare il romanzo di manierismo e dannunzianesimo, e che penalizzò l'opera presso il grande pubblico. Accuse che non riguardano soltanto *Un amore del nostro tempo*, ma la maniera landolfiana dei testi posteriori a quelli del primo periodo, rispetto al quale alcuni critici rilevano una spinta involutiva, come fece Alfredo Giuliani, per il quale il tempo avrebbe determinato su Landolfi una vera e propria regressione⁴¹, rendendolo morbosamente ottocentesco e, in particolare, dannunziano. Chiarire in quale accezione Landolfi sia, in questo periodo della sua produzione letteraria, dannunziano⁴², vuol dire considerare l'operazione che caratterizza i testi degli anni Sessanta. Nello sforzo di scandagliare il repertorio della tradizione per ricercarne le "gemme", lo scrittore si rivela, nel suo sperimentalismo linguistico, un vero e proprio conservatore, come ebbe a definirlo Italo Calvino:

Insomma, non è la spinta innovativa dell'avanguardia a muovere le acrobazie di Landolfi: al contrario, egli è un conservatore in quel modo speciale (addirittura metafisico) in cui non può non essere conservatore il giocatore cui l'immutabilità delle regole garantisce che l'azzardo non sarà abolito a ogni colpo di dadi.⁴³

Cercare una lingua che esuli dalla realtà dell'uso e che sia, tuttavia, legittimamente letteraria è quanto accomuna Landolfi a d'Annunzio: più nello specifico Landolfi impiega in prosa gli stessi espedienti che Pascoli e d'Annunzio usarono per rinnovare la poesia⁴⁴, a partire dalla preminenza attribuita al significante piuttosto che al significato. Della parola si sfumano i contorni, essa ha lo scopo di evocare, con la sua musica, qualcosa di ignoto. Sotto la superficie linguistica, come nota con piglio ermetico Oreste Macrì, «sono da rilevare [...] intenzioni fonosemantiche del nucleo di mistero»⁴⁵. Ricorda Francesca Serafini che Landolfi aveva espresso una certa ostilità nei confronti del significato nei versi di *Viola di morte*: «La parola significa. E ben questa | È la sua morte – | Nulla significare,

⁴¹ «La storia di Landolfi è, a mio parere, la storia di una involuzione. [...] nelle opere successive diventa sempre più macchinoso, ottocentesco, patologicamente "letterario", dannunziano e raramente riesce a sgomentare il lettore», Alfredo Giuliani, *Tommaso Landolfi è morto*, «la Repubblica», 10 luglio 1979, pp. 12-13.

⁴² Per una disamina particolareggiata del rapporto tra Landolfi e D'Annunzio si legga quanto scrive Francesca Serafini in *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in *La liquida vertigine*, cit., pp. 237-240.

⁴³ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, postfazione a Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, cit., p. 473. Calvino prosegue con alcune interessanti notazioni riguardanti differenze e similarità tra i due scrittori: «d'Annunzio era partito in direzione eroico-euforica, Landolfi in direzione autoironica e depressiva; insomma, i personaggi, la presenza letteraria, il rapporto col mondo erano opposti. Poi pensandoci ho capito che il vero elemento in comune tra i due era un altro: dell'uno e dell'altro (e solo di loro due) si può dire che scrissero al cospetto della lingua italiana tutta intera, passata e presente, disponendone con competenza e mano sicura come d'un patrimonio inesauribile cui attingere con dovizia e con piacere continuo», *ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 239.

⁴⁵ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 163.

nulla dire: | Tale forse il supremo atto d'amore»⁴⁶. Direttamente collegato al suo essere "dannunziana" è l'alto tasso lirico della prosa di *Un amore del nostro tempo*⁴⁷.

Serafini ha sintetizzato gli attributi poetici della prosa landolfiana:

la disposizione degli elementi della frase e del periodo (più adatta al verso che alla parola narrata), l'uso esagerato di aggettivi spesso esornativi e anteposti al sostantivo di riferimento, e il ricorso a un variegato apparato figurale.⁴⁸

La peculiarità di Landolfi risiede nella speciale competenza grazie alla quale le parole più auliche o desuete vengono inserite all'interno di una struttura linguistica levigata e coerente, la capacità, vale a dire, di raggiungere una compattezza della congerie stilistica che diventa la cifra più originale dello scrittore.

La «levigatezza» dell'impasto linguistico landolfiano è una dote che gli riconosce persino Eugenio Montale, in un suo intervento uscito sul «Corriere della sera»⁴⁹. Ma, pur ammettendo l'immane classe dell'amico⁵⁰, il poeta non gli risparmia una critica: il senso di *pastiche* e l'onnipresente falsetto non consentono al lettore di abbandonarsi con fiducia alla pagina⁵¹. Oltre all'accusa di dannunzianesimo, dunque, a Landolfi viene mossa anche quella di manierismo. Sarebbero innumerevoli le citazioni da coloro che hanno rilevato questo tratto della prosa landolfiana, acutizzatosi nelle opere più tarde. La stessa particolare struttura sintattica del romanzo, guardando a Genette, rientra nella pratica dell'imitazione in quanto ha per fine la simulazione «di un'altra lingua o di uno stato più antico della stessa»⁵².

L'alto tasso di intertestualità che caratterizza da sempre la prosa landolfiana sembra, in *Un amore del nostro tempo*, accrescersi vertiginosamente, producendo una scrittura mosaicata, derivante dall'accostamento di suggestioni molteplici e spesso esibite. Come dimenticare allora il minaccioso monito lanciato da Giacomo Debenedetti a proposito della scoraggiante quantità di riferimenti letterari contenuti nelle opere di Landolfi?

⁴⁶ Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, Milano, Adelphi, 2011, p. 60.

⁴⁷ Si veda l'esemplare descrizione dell'addensarsi della tempesta sulla casa avita: «La notte stessa, da un gelido... voglio forse dire impartecipe, ma non è neanche la parola: accigliato, piuttosto, scrutante la terra come con cigli levati... da un gelido cielo crepuscolare si scatenò una violenta tempesta; non improvvisa secondo avviene d'estate, bensì gradualmente acquistando nervo, fino all'ultimo parossismo, od orgasmo. Cominciò con sorde melodie, vacuamente e remotamente ripercosse dall'aria quasi in un chiuso, in un cavo d'echi, e ad un tempo sonanti in tuono acuto, appena udibili per soverchia altezza, come corde d'arpa o violino battute da raffiche in libero spazio, or sì or no tinnule, sfumanti in minaccioso silenzio», Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 71.

⁴⁸ Francesca Serafini, *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in *La liquida vertigine*, cit., p. 234.

⁴⁹ Eugenio Montale, *Letture*, in «Corriere della sera», 25 dicembre 1953, p. 3.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 80.

Ma per carità, non cominciamo, con Landolfi, a cercare le genealogie letterarie. C'è chi l'ha fatto, e ne usciva l'almanacco di Gotha della poesia e del romanzo. [...] Senza pregiudizio dell'originalità, Landolfi è uno scrittore tremendamente dotto. A voler risalire la trafila dei precedenti cui ammicca, sottilizzandoli con manipolazioni da illusionista trascendentale, non basterà di retrocedere fino ai romanzi picareschi e oltre, per tornare a quelli libertini, poi ridiscendere alle storie di educazione sentimentale coi tardi derivati decadenti e satanisti, e chi più ne ha più ne metta, che tanto alla fine rimarrà sempre il sospetto di aver tralasciato il meglio.⁵³

Ma in *Un amore del nostro tempo* l'esibizione di materiali testuali altrui, sotto forma di citazioni di cui talora si registra e talora si occulta la fonte, è così ingombrante e costituisce una componente così rilevante del romanzo, da non poter essere trascurata.

Prime ramificazioni: nel nome di Anna

Il romanzo realizza una citazione già all'interno del suo titolo. *Un amore del nostro tempo* richiama infatti in maniera patente l'opera *Un eroe del nostro tempo*, pubblicata nel 1840 da Michail Jur'evič Lermontov (1814-1841). L'autore russo, morto neppure ventisette anni dopo un duello, era stato tradotto da Tommaso Landolfi subito dopo Puškin: *Liriche e poemi* venne pubblicato da Einaudi nel 1963, con un saggio introduttivo di Angelo Maria Ripellino⁵⁴. Come è stato evidenziato da Valentina Parisi⁵⁵, contrariamente a quanto accadde per la traduzione puskiniana, la nuova impresa di Landolfi non lascia tracce considerevoli nei diari del tempo, ma qualche vaga e stereotipata lamentela per l'attività mercenaria di traduttore è reperibile all'interno delle lettere inviate ad Angelo Maria Ripellino dalla Liguria, tra l'autunno del 1961 e la primavera del 1962. Non è questa la sede adatta a condurre una disamina dello stile traduttorio landolfiano e dei criteri scelti dallo scrittore per rendere nella nostra lingua i versi lermontoviani⁵⁶. Ciò che sarà

⁵³ Giacomo Debenedetti, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 217 e 229.

⁵⁴ La traduzione landolfiana è stata riproposta da Adelphi nell'agosto del 2006.

⁵⁵ Per il rapporto tra Landolfi e Lermontov si fa riferimento ad alcune riflessioni contenute in Valentina Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alizia Romanovic e Gloria Politi, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, pp. 603-619. Per una disamina del rapporto di Landolfi con gli scrittori russi in generale si veda invece Stefania Pavan, *Tommaso Landolfi, ovvero la Russia e la cultura comparata*, in *Gli altrove di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi ed Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 59-76.

⁵⁶ Per cui si rinvia al già menzionato lavoro di Parisi. Si veda comunque il seguente passaggio: «il dato più interessante è indubbiamente la fedeltà quasi assoluta rispetto all'originale. Intere strofe appaiono tradotte per così dire interlinearmente, rispettando perfino l'ordine sintattico del verso russo. Il risultato è, ovviamente, una torsione espressionistica del linguaggio poetico italiano, adattato in modo minuzioso alle caratteristiche ritmiche e stilistiche del testo di partenza. [...]», Valentina Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, cit., p. 609. Per una disamina generale del rapporto intrattenuto da Landolfi con gli autori russi si veda Pia Pera, *Tommaso Landolfi nello specchio russo*, in *Landolfi libro per libro*, cit., pp. 33-45.

opportuno sottolineare, sulla scorta di Parisi, è la contiguità tematica esistente tra i due autori: a colpire è la comune predilezione per i *clichés* o luoghi comuni della lingua, la medesima immaginazione attratta dalle aree estreme del sogno e del delirio, la presenza invadente, nelle opere di entrambi, dell'immagine del palazzo avito. Ma soprattutto, in relazione a *Un amore del nostro tempo*, ciò che attira l'attenzione è la presenza, in Lermontov, di un tema che, oggetto di riflessioni malinconiche nella prosa diaristica landolfiana, viene poi sviluppato narrativamente nell'opera del 1965: il tema, si intende, dell'impossibilità della felicità, o meglio, «dell'impossibilità di rendere felici le persone amate»⁵⁷. Quanto alla funzione assunta nel romanzo dalla citazione lermontoviana, è opportuno ragionare sulla trama dell'opera più famosa dello scrittore russo: *Un eroe del nostro tempo*. Pubblicato nel 1840, il libro si compone di cinque novelle le quali hanno in comune il protagonista, Pečorin, giovane ufficiale caucasico, emblema di tutti i vizi di una generazione condannata all'indifferenza e al cinismo. Nel corso delle sue avventure il protagonista dà prova della propria insensibilità e fredda spregiudicatezza. Se si tiene conto delle caratteristiche del protagonista e del suo comportamento, ci si avvedrà con estrema facilità di come il titolo lermontoviano sia tutto giocato sul meccanismo dell'antifrasi. Pečorin è un personaggio tutt'altro che eroico, derogando rispetto alle caratteristiche di valore, nobiltà d'animo e rettitudine morale che in ogni epoca contraddistinguono, per l'appunto, un eroe. E tuttavia è un eroe, se si intende con ciò un campione esemplare o un eccellente esempio delle qualità, tutte negative, della gioventù che visse sotto Nicola I. A questo punto risulta evidente come Landolfi abbia ricalcato la stessa via di Lermontov, nel momento in cui lo cita: l'amore di Anna e Sigismondo *non è un amore del nostro tempo*, in primo luogo perché le atmosfere evocate e sempre sfumate sembrano appartenere a un tempo sospeso, non specificato ma tendente all'antico⁵⁸.

Ma l'amore che, attraverso la scelta del titolo lermontoviano, Landolfi spaccia per comune, è soprattutto un amore del tutto eccezionale, anticanonico, improbabile fino a infrangere le regole del consorzio umano: «un amore che trascolora fra la perfezione e il sacrilegio»⁵⁹. E tuttavia, proprio come in Lermontov, è un amore esemplare in quanto rappresenta la condizione comune a tutti gli esseri umani, vale a dire l'impossibilità di essere felici: «Vedi!... Dovremo forse tenerci la nostra parte d'infelicità e non parlarne più»⁶⁰.

⁵⁷ Valentina Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, cit., p. 617.

⁵⁸ Se si tengono in considerazione le abitudini dei protagonisti (l'esistenza trascorsa da *rentiers* nel vecchio maniero avito, la caccia, le lunghe passeggiate nei boschi, l'abitudine di comunicare soltanto per lettera), o le descrizioni del loro abbigliamento, in effetti, sembra essere esclusa dalla narrazione ogni traccia di modernità.

⁵⁹ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 54.

⁶⁰ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 124.

Prima dell'inizio del romanzo, nell'area del paratesto, troviamo un'epigrafe che costituisce un piccolo mistero letterario:

Ahimé che solo è tempo da parole,
E di deboli donne...

Il distico, composto da un endecasillabo e da un settenario, non sembra riconducibile ad alcuna opera letteraria precedente *Un amore del nostro tempo*. Per quanto non si tratti di un'operazione cui Landolfi solitamente indulge, in questo caso la citazione potrebbe essere fittizia. Le ragioni che ci spingono a ipotizzare una tale circostanza sono almeno due: in primo luogo Landolfi è solito esplicitare la fonte delle citazioni poste in esergo, e si veda, a questo proposito, la frequenza di attribuzioni precise nella prima opera landolfiana, *Dialogo dei massimi sistemi*, uno dei testi del Nostro che presenta il più alto numero di epigrafi. La seconda ragione è invece di ordine stilistico, e riguarda il tono della citazione: le interiezioni del genere di quella adoperata nel distico sono frequenti nella scrittura poetica di Landolfi⁶¹. Ciò legittima un'attribuzione filologica del distico preso in esame a Landolfi stesso. Infine, è curioso notare come i due versi posti in apertura di *Un amore del nostro tempo* siano stati ripresi, con ogni probabilità proprio da questa epigrafe, da Patrizia Valduga, che li varia in parte: all'interno della raccolta *Donna di dolori*, infatti, leggiamo «Ahimè che solo è tempo da parole | e di deboli uomini»⁶².

L'incipit stesso del romanzo contiene anch'esso una citazione esplicita, fedele ed evidenziata dal corsivo: «È una febbre, un delirio. Che cosa? La vita, che diamine: *fever called living*; e, come la febbre, oscura. Accenna talvolta ad alcunché di filato, sembra proporre uno svolgimento e una conseguenza, ma son momenti»⁶³. Qui Landolfi riprende Edgar Allan Poe (1809-1849)⁶⁴, forse l'autore la cui ispirazione sull'opera landolfiana è stata maggiormente notata e discussa dai critici. Landolfi dovette frequentare con costanza le pagine dello statunitense fin dal 1929, anno cui risale un tentativo di

⁶¹ Si vedano i seguenti versi, tratti da Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, Milano, Adelphi, 2011: «Ecco, ahimè, quanto non so dire» (p. 32); «Ahimè, di tale amore è sola specie | Quell'antico castigo» (p. 153); «E sei restata, valle | Ahimè quanto remota» (p. 261); «Ahimè, ma è come quando | L'antico rinviva corpi morti» (p. 279); «Ahimè, soccorritrice malaccorta» (p. 295). Numerosi sono poi gli esempi tratti da Tommaso Landolfi, *Il tradimento*, Milano, Adelphi, 2014: «Per sempre alla tua mano d'artefice | Ahì quanto diletta... Laggiù, laggiù» (p. 19); «Ahimè nell'universo | Non ha luogo la morte, ora ben vedo» (p. 21); «Ahimè, cosa è di qua dell'universo | Che oltre?» (p. 25); «Peggior ahimè il mio male» (p. 77); «Ahimè, vedo furente il vostro sangue | Contro il fraterno sangue armato» (p. 111).

⁶² Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991, p. 26. Colgo l'occasione per ringraziare Patrizia Valduga, la quale mi ha suggerito la somiglianza dei versi misteriosi con le poesie delle due raccolte landolfiane, da Lei molto amate.

⁶³ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 11.

⁶⁴ «Thank Heaven! the crisis – | The danger is past, | And the lingering illness | Is over at last – | And the fever called “Living” | Is conquered at last», Edgar Allan Poe, *Complete poems*, New York, Gramercy Books, 1992, p. 13, vv. 1-6.

traduzione incompiuta del racconto *Eleonora*. Il 31 gennaio del 1956 Landolfi pubblica sulle colonne del «Mondo» *L'altra stella di Poe*, recensione dell'epistolario dello scrittore curato da Henry Furst per Longanesi alla fine del 1955. Nell'opera landolfiana il nome di Poe ricorre una volta tra le pagine di *Rien va*:

Voltaluna: quando oggetti ed eventi, anche senza apparire positivamente misteriosi (di tutto si può trovare una spiegazione «naturale», e lo stesso Poe insegna), rivelano tuttavia alcunché di buio e forse di minaccioso soltanto attraverso modalità leggermente abnormi⁶⁵

L'influenza di Edgar Allan Poe su Tommaso Landolfi non si esaurisce nelle atmosfere cupe, oniriche e orrorose che pervadono i racconti del Nostro, ma si estende alla comune e peculiare modalità con cui i due realizzano il racconto fantastico, radicandolo con forza entro una cornice concreta e reale, allargandosi all'immaginario pervasivo e claustrofobico dell'antico palazzo avito e alla maniera in cui entrambi sono soliti delineare personaggi molto spesso patologici, crudeli o sull'orlo della nevrosi⁶⁶. Qui l'effetto conseguito da Landolfi attraverso la citazione è proprio quello del *pastiche*: l'introduzione del riferimento nelle parole del personaggio di Anna è messo in rilievo come la tessera di un mosaico ed è lo strumento attraverso cui l'eloquio della protagonista femminile inizia a connotarsi come colto e artificiale. Non è da escludere una corrispondenza tra il nome di Annie e quello di Anna. Sarà opportuno soffermarsi per un attimo su questo intreccio onomastico: entrambi i nomi, infatti, a loro volta celano una rete complessa di corrispondenze. Bisognerà in primo luogo ricordare che il nome Annie è ricorrente nell'onomastica di Poe, riaffacciandosi nel racconto *Landor's Cottage*. Tanto nel racconto quanto nella poesia *For Annie* la donna che porta questo nome è oggetto di una descrizione fisica, dettagliata nel primo caso, parziale nel secondo (di Annie l'io lirico cita infatti soltanto le lunghe trecce e i seni). Eppure le donne di Poe sono di rado concrete: «sono dei fantasmi, non hanno nulla della donna reale di carne e sangue, rappresentano una bellezza morbosamente asessuata, che ricorda quella adolescenziale ed efebica, di fronte alla quale la sessualità maschile viene meno»⁶⁷. Paradossalmente, in *Un amore del nostro*

⁶⁵ Tommaso Landolfi, *Rien va*, cit., p. 20.

⁶⁶ Aspetti, questi, analizzati da Costanza Melani nel saggio *Poe e Tommaso Landolfi. Due scrittori perturbanti (con un codicillo dedicato a Ennio Flaiano)*, in *Effetto Poe: influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Letteratura e storia, Università degli studi di Firenze, Centro di studi Aldo Palazzeschi, 3, 2006, pp. 201-220. Si veda anche quanto scrive in proposito Calvino: «di Poe, scrittore che spesso gli viene avvicinato, il tema dominante, la necrofilia, non c'è. Ritroviamo il tema complementare, l'angoscia della morte presunta e del funerale prematuro, ma come sottile *pastiche* e ironico omaggio al maestro, nel racconto *Le labrene*», Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, Postfazione a Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, 2001, p. 476.

⁶⁷ Costanza Melani, *Poe e Tommaso Landolfi. Due scrittori perturbanti (con un codicillo dedicato a Ennio Flaiano)*, in *Effetto Poe: influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, cit., p. 208.

tempo la protagonista femminile non viene mai descritta fisicamente⁶⁸ eppure è al centro di un amore passionale e impetuoso, che ruota attorno all'incesto e all'attrazione carnale. In un capovolgimento rispetto al modello Poe, dunque, Landolfi tenta di togliere concretezza al personaggio femminile, in maniera tale da renderlo pura voce, *dramatis persona* di un vero dialogo filosofico o, come aveva supposto Idolina Landolfi, di una serie di quadri drammatici. Landolfi volle forse alleggerire la fisicità del personaggio femminile per ragioni ancorate all'importanza del nome Anna, e a un suo possibile corrispettivo biografico. Dal 1953 al 1962 Tommaso Landolfi intrattenne infatti una fitta corrispondenza con l'attrice Anna Proclemer. A giudicare dal tenore delle lettere, si può affermare che tra i due fosse nata una passione violenta e tormentata, anche a causa della condizione di Proclemer, sposata con lo scrittore Vitaliano Brancati dal 1946. Dalle lettere landolfiane all'attrice, da lei donate all'Archivio "Alessandro Bonsanti" di Firenze e oggi ivi custodite, sappiamo che lo scrittore aveva dedicato ad Anna Proclemer un racconto della raccolta *Ombre* (1954), il feroce *La beccaccia*. Esso era significativamente seguito dal racconto *Annina*. Anche il nome di Sigismondo cela un'eco letteraria che viene dalla *Vita è sogno* di Calderón de la Barca, dal protagonista omonimo⁶⁹.

Quasi all'inizio del romanzo il personaggio di Sigismondo mostra ad Anna alcuni dei suoi componimenti in versi, di cui la donna riassume il contenuto per il lettore:

La donna in essi evocata era, si capisce, una donna immaginaria, ma finiva coll'assumere una sua enigmatica consistenza; l'agognamento si faceva in qualche misura carne viva. E da ultimo, particolare per me sotto un certo angolo terrificante, ella era spesso chiamata «sorella».⁷⁰

Sarà interessante notare almeno due elementi: in una lettera spedita da Roma l'8 ottobre 1953 per tre volte Landolfi si rivolge a Proclemer con l'appellativo «Anna di carne»⁷¹. In una successiva missiva, spedita da Roma il 5 gennaio 1954, leggiamo: «Mi darai un figlio? Non lo voglio figlio d'incesto»⁷². Alcuni anni dopo, il 25 settembre 1961, Landolfi scrive da Pico: «Ah, sorellina, come mi conosci male»⁷³. Oltre a questi indizi, sufficienti ad attestare una corrispondenza tra verità biografica e finzione letteraria, bisogna tener conto che le lettere landolfiane affrontano spesso il tema della felicità e della sua impossibilità,

⁶⁸ Del resto, come ricorda Silvana Castelli, a partire dagli anni Sessanta i personaggi di Landolfi tendono all'evanescenza, «diventano pure parvenze, creature quasi senza carne», Silvana Castelli, «Sono un vuoto, una lacuna, una dimenticanza» da Faust '67, in *Landolfi libro per libro*, cit., p. 30.

⁶⁹ Lo fa notare Oreste Macrì nel suo *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 49.

⁷⁰ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 20.

⁷¹ Lettera inedita, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Anna Proclemer, d'ora in avanti FAP. Questo brano e tutti i successivi tratti dalle lettere inedite si pubblicano qui per gentile concessione della dottoressa Antonia Brancati che si ringrazia sentitamente.

⁷² Lettera inedita, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP.

⁷³ Lettera inedita, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP.

perno della conclusione del romanzo⁷⁴. Non soltanto. Taluni passaggi sembrano essere stati trasposti dalle lettere alle pagine del romanzo. Si confrontino i seguenti passi:

Si, t'amo, e in questo istante non lo sai; t'amo come tutto ciò che non è me stesso e insieme tutto ciò che è me stesso, come la nube che è il mio sudore e la foresta che è il mio pube; t'amo quale creatura della nostra vera patria, e quale terrena protervia, quale musica siderale e quale gemito di morte.⁷⁵

Io ti amo, tu mi ami. E sei mia sorella: sorella! Nessuna ha la mia stessa carne, i miei occhi con codeste mie minime rughe e piegoline intorno, col loro subito volgersi altrove, al di là, col loro stemperarsi o fermamente brillare di malinconia, nessuna ha membra che rechino la mia medesima antichissima, misteriosa impronta, e nessuna risponde in codesto mio modo alle cose [...] E in nessuno, se non in me, tu ti specchi e conosci, o vorresti a ciò chiudere gli occhi?⁷⁶

Questi passi testimoniano la «speculare omofilia d'autoadorazione»⁷⁷ verso la sorella che è doppio e sosia del protagonista maschile.

Tra la vita e la letteratura, dunque, Landolfi opera un rovesciamento («La letteratura non è vita»⁷⁸, scriveva in *Rien va*): se la vera Anna era fatta di carne, la protagonista di *Un amore del nostro tempo* è ridotta a pura voce, pur conservando tutta la sua conturbante sensualità. Si tratta, molto probabilmente, di un tentativo di copertura del personaggio biografico che si cela dietro il nome di Anna. Una tecnica, in sostanza, di allontanamento tra arte e vita. Simile rovesciamento si può leggere, tornando alla nostra citazione, nella scelta di impiegare un verso di *For Annie*: se l'io lirico di Poe riscontrava con sollievo la fine dell'agonia, della febbre chiamata vita, Anna constata il proseguire di tale delirio, il persistere delle raffiche di memoria che la scuotono e che sarebbe vano voler comporre in un unico vento.

Il personaggio di Anna sembra recare le tracce di altri riferimenti, operando esso stesso come una citazione. Non è da escludere, infatti, che la protagonista di *Un amore del nostro tempo* abbia ereditato il proprio nome da quello della cieca della *Città morta* di d'Annunzio. La passione che divora gli amanti e che domina la loro vita è descritta da ambedue gli scrittori con il termine «febbre». Le trame si sovrappongono per la presenza del tema

⁷⁴ Si vedano i seguenti passi: «e il vigile rimorso per non essere stati ancora felici» (lettera inedita del 9 ottobre 1953, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP); «fà che noi siamo eternamente felici, che trascorriamo in mai travolta pace il nostro tempo accanto ai tuoi capelli di fiamma, nello sguardo confidente dei tuoi occhi di bragia; noi e i nostri figli, ora e dopo l'ora della nostra morte» (lettera inedita del 24 dicembre 1953, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP); «Oppure potremo, potrai, stabilire le condizioni per una felicità? Dimmi, cara, saremo felici, o almeno arriveremo a sperare di esserlo?» (lettera inedita del 17 gennaio 1954, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP).

⁷⁵ Lettera inedita dell'8 ottobre 1953, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP.

⁷⁶ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., pp. 75-76.

⁷⁷ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 51.

⁷⁸ Tommaso Landolfi, *Rien va*, cit., p. 78.

dell'incesto, divergendo nell'esito finale. Se nella tragedia dannunziana, infatti, Leonardo uccide sua sorella Bianca Maria per mantenere intatta la propria purezza, qui l'incesto viene consumato e i due fratelli trascorrono insieme il resto della loro vita. A prima vista si direbbe che l'epilogo dannunziano raggiunga l'apice del tragico, in realtà Landolfi, pur privando di una tragicità *evidente* la vicenda dei due protagonisti, ne potenzia lo scacco finale: Anna e Sigismondo, infatti, non riusciranno mai a essere felici insieme. Si potrebbe ipotizzare che Landolfi si sia ispirato a d'Annunzio soprattutto nel dipingere le remore dei due fratelli dinanzi a una situazione tanto fuori dal comune: «Nessun amore è eguale al mio, su la terra»⁷⁹, dice Leonardo. E lui, come Sigismondo, all'inizio fugge la sorella, le oppone un fiero riserbo e un misterioso rifiuto. Se Bianca Maria, innamorata di un altro uomo, è presa dall'inquietudine e va incontro senza saperlo al suo tragico destino, Anna si lascia convincere da Sigismondo e si incammina spaventata ma fiduciosa verso un'impossibile felicità. Landolfi potrebbe aver tratto ispirazione dalla *Città morta* per delineare un sentimento fuori dall'ordinario: come Sigismondo fa notare ad Anna che nessuna unione potrebbe essere più perfetta di quella di due fratelli, allo stesso modo Leonardo sostiene di essere il solo a conoscere l'anima di Bianca Maria. Si confrontino i seguenti passi:

Ah, quando s'è chinata su l'acqua per bere... Ho udito il primo sorso scorrere nella sua gola... mi pareva ch'ella bevesse dal mio cuore, che in quel sorso passasse tutto il dolore sofferto, tutta l'esistenza vergognosa, e ogni conoscimento, e ogni memoria, e l'intero essere mio...⁸⁰

nessuna ha membra che rechino la mia medesima antichissima, misteriosa impronta, e nessuna risponde in codesto mio modo alle cose [...] E in nessuno, se non in me, tu ti specchi e conosci, o vorresti a ciò chiudere gli occhi?⁸¹

Non è questa la sede per realizzare una disamina del fitto rapporto che Landolfi intrattenne con d'Annunzio⁸², basti qui citare un passo della *BIERE DU PECHEUR* particolarmente adatto a fornire cognizione dei sentimenti di Landolfi verso il Poeta:

Alcune opere dannunziane, per esempio *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché... la vita⁸³.

⁷⁹ Gabriele d'Annunzio, *La città morta*, Roma, Il Vittoriale degli Italiani, 1942, p. 168.

⁸⁰ Ivi, p. 169.

⁸¹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, p. 75.

⁸² Per la quale si rimanda al brillante saggio di Beatrice Stasi «Un che di sposato alla vita»: Landolfi e D'Annunzio, in «Critica Letteraria», XXIV, 91-92/2-3, 1996, pp. 539-557.

⁸³ Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, cit., p. 7.

Ciò che sorprende è la presenza di un'altra Anna incestuosa, questa volta nel racconto *Anna, soror* che apre l'opera di Marguerite Yourcenar *Come l'acqua che scorre* (1982). Il romanzo di Landolfi sarebbe stato tradotto in francese solo due anni dopo (uscì nella collana *Du monde entier* di Gallimard), ma non si può escludere che Yourcenar abbia letto l'opera in italiano. Come in *Un amore del nostro tempo* anche nelle pagine della scrittrice francese Anna è vittima del desiderio per suo fratello, il quale, per sfuggire al peccato, si arruola e muore giovane in battaglia.

Quando, attraverso la voce di Anna, si giunge all'antefatto della vicenda, la morte del padre dei due fratelli, ci si imbatte in due citazioni semi-occulte: si tratta, sarebbe meglio dire, di espressioni attribuite a una fonte non specificata. Si leggano i seguenti passaggi: «Mio padre morì d'improvviso, in una di quelle splendide giornate d'autunno che il poeta ha detto "di congedo"»⁸⁴; «Del resto la sola cosa che conti nella vita di un uomo, ha detto qualcuno, è la morte del babbo»⁸⁵.

Le due citazioni costituiscono un esempio di ciò che Calvino intendeva, quando parlava di una lingua che fa il verso a un'altra scrittura, «non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta»⁸⁶.

Si entra così nel vivo del "gioco" landolfiano di rimandi e allusioni: l'autore si appella alle risorse culturali del lettore, nel quale vuol far riecheggiare il ricordo di un testo precedente che resta ignoto. Potremmo forse definire questa pratica come una sadica sfida al lettore, impacciato nel recupero della fonte e indotto a dubitare delle proprie risorse. Tuttavia non è da escludere che in casi come questi Landolfi faccia riferimento a false citazioni, allo scopo di evidenziare in maniera netta la componente artificiale della lingua romanzesca, perché, come si legge qualche pagina oltre, «la sincerità non basta a poetare»⁸⁷.

Sembra ricollegarsi a questa pratica una battuta attribuita, all'interno di una lettera scritta alla sorella, a Sigismondo:

Sorellina, e allora? Cominciano a fiorire le giunchiglie nella nostra corte? Che fa la gatta? Ora è senza lucertole, si annoierà; o forse c'è ancora qualche gecko che sinuosamente si arrampica su per i muri sgretolati? E lei buona, ferma, con gli zampini in pari, e se quello scivola o cala...zaf! (*qui ci andrebbe una citazione classica in lingua russa, ma tu sei un'ignorante e te la risparmi*)⁸⁸.

⁸⁴ Ivi, p. 12.

⁸⁵ Ivi, p. 13.

⁸⁶ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, cit., p. 464.

⁸⁷ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 20.

⁸⁸ Ivi, p. 33. Corsivo mio.

Si potrebbe osservare che la scena descritta ricalchi il gioco qui intrattenuto da Sigismondo con Anna e, più a fondo, dall'autore con il suo lettore. Come la gatta si diverte a tormentare lucertole, così Landolfi provoca il suo pubblico facendo appello alle proprie conoscenze in materia di letteratura russa, conoscenze di cui non reputa il lettore sufficientemente equipaggiato. Ancora una volta la citazione ha lo scopo di mettere in evidenza la struttura artificiale del linguaggio e la tecnica di montaggio attraverso cui lo si assembla, tale che in esso si possa inserire, o da esso espungere, come in questo caso, una tessera.

Usi iconici e usi ironici: da El Greco a Manzoni

Esulando dalla pratica della citazione in senso stretto, è possibile rilevare nella prosa romanzesca anche un rimando dotato di particolare icasticità. Siamo all'interno di una delle molte lettere che, accostate l'una all'altra, compongono parte della narrazione. Sigismondo sta descrivendo a sua sorella Anna lo sfarzo e l'emozione di una serata di teatro, indulgiando con voluttà sullo «splendore di gioielli, di rasi, di piume perfino, e d'occhi, di bianchi seni, di colli torniti, sottili»⁸⁹ che popola e irradia l'ambiente. Nel tentativo di descrivere ogni particolare del ricco abbigliamento delle signore, nel suo elenco accosta stoffe eteree e abiti «interiti, quasi metallici (come le stoffe del Greco)»⁹⁰. A colpire l'attenzione del lettore, più che l'impiego di un aggettivo raro e desueto, è il secondo termine del paragone, che rimanda alla sfera visiva e presuppone, da parte del lettore, la conoscenza del pittore cui si fa rapidamente cenno. Pur non trattandosi, come si è già detto, di una citazione in senso stretto, il rimando, di tipo illustrativo, può essere trattato come tale. Risulta prezioso a questo proposito quanto scrive Genette in merito alla intertestualità: «Da parte mia la definisco, in maniera probabilmente restrittiva, come una relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire, eideticamente e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro»⁹¹. Il rimando a El Greco è dunque, in senso lato, una citazione, in quanto realizza la compresenza tra due testi: quello in prosa, e quello, per così dire, visivo. Attraverso tale rimando Landolfi potenzia la carica di icasticità del discorso, servendosi del paragone per dipingere in modo efficace la scena. Quanto ai rapporti intrattenuti da Landolfi con El Greco, sarà interessante notare come, all'interno della biblioteca landolfiana superstita, sia presente un volume dedicato al pittore del Cinquecento. Si tratta dell'opera *El Greco*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, cit., p. 4.

di Jacques Lassaigne, nella traduzione spagnola di Juan Luis del Pozo⁹². Il volume è posteriore alla stesura di *Un amore del nostro tempo*, ma può testimoniare di un interesse coltivato dal nostro per l'illustre pittore di origine ellenica⁹³.

La successiva citazione proviene da Dante. La domestica di Anna vuole presentarle sua nipote Ernestina, che sta per sposarsi ma è assediata dai dubbi sul suo futuro sposo. Anna è presa da turbamento, paragonando la propria viltà al coraggio istintivo di quella creatura semplice come una gatta, che accetterà «un atto antico e supposto ineluttabile»⁹⁴ dopo aver dissipato le sue incertezze. Sarà opportuno leggere il passaggio per intero:

Mi veniva in mente, ecco, anche la nostra gatta; la quale puntualmente un paio di volte l'anno metteva al mondo e al vitale travaglio un certo numero di cuccioli, assumendosene ogni cura, fatica, noia e «lo 'mperché non sapeva». In diverse parole, ammiravo dal profondo dell'animo quella creatura semplice che con una sorta di generica devozione verso la vita si disponeva a un atto antico e supposto ineluttabile, non rifiutando le varie traversie antecedenti o conseguenti, non discutendo se medesima, ma se mai le esterne condizioni di esso; giacché non correva dubbio che Ernestina si sarebbe in ogni modo sposata, e proprio con colui.⁹⁵

Tra le pagine landolfiane è possibile rilevare numerosi riferimenti al Poeta, che si addensano, in particolar modo, all'interno dei diari. In *Des Mois*, ad esempio, Landolfi riporta ironicamente l'aneddoto di un Dante «che scrive il *Fiore* per farsi la mano»⁹⁶, per smentire l'idea che l'esercizio possa aiutare lo scrittore a formarsi uno stile⁹⁷. Successivamente il nome di Dante compare a sostegno dell'idea per cui il *labor limae* ossessivo e puntiglioso sarebbe appannaggio esclusivo di dannunziani di poco conto: «Basta leggere Dante per vedere che lo stile non è fatto di preoccupazioni stilistiche; laddove queste sembrerebbero retaggio di spiriti mediocri»⁹⁸. Una trasposizione di tale concetto è rintracciabile proprio tra le righe di *Un amore del nostro tempo*: «Appunto: sei uno spregevole esteta. Dante non ha paura delle ripetizioni e tu sì?»⁹⁹.

⁹² Jacques Lassaigne, *El Greco*, traduzione di Juan Luis del Pozo, Barcelona, Ediciones Daimon, 1973.

⁹³ La biblioteca di Tommaso e Idolina Landolfi è conservata presso la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. Ad oggi, purtroppo, non esiste un elenco dei libri del Fondo Tommaso e Idolina Landolfi, il che rende difficile orientarsi tra i numerosi volumi. Il Fondo comprende opere di proprietà dello stesso Landolfi e di sua figlia Idolina, molte delle quali sono individuabili grazie a dediche indirizzate alla studiosa e presenti all'interno dei volumi. Considerando che il volume dedicato a El Greco è stato pubblicato nel 1973, è probabile che esso appartenesse allo stesso Tommaso Landolfi, che sarebbe morto solo qualche anno più tardi (1979).

⁹⁴ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit. p. 43.

⁹⁵ Ivi, p. 43.

⁹⁶ Tommaso Landolfi, *Des mois*, Milano, Adelphi, 2022, p. 49.

⁹⁷ «La nostra scienza o ci esce armata (già articolata) dal cervello, o non esce per nulla», *ibid.*

⁹⁸ Ivi, p. 96.

⁹⁹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 81.

In una pagina del diario Landolfi si sofferma a parlare più a lungo del prediletto poeta, definendolo «l'uomo più intelligente mai comparso sulla faccia della terra»¹⁰⁰, un individuo «che non è figlio di alcun tempo»¹⁰¹. Landolfi si domanda se Dante credesse davvero alle «assurdità teologiche, scientifiche e pseudoscientifiche»¹⁰² che stanno alla base del suo poema, e si risponde negativamente: all'impeto poetico di Dante era necessaria una solida impalcatura concettuale, vale a dire una precisa fede, in assenza della quale la poesia stessa sarebbe stata invalidata. Dal momento che neppure la fede dei Padri si presentava a Dante credibile, egli dovette disperare. Perciò si addentrò nella teologia, perdendone però il senso dei rapporti universali e riducendosi ai suoi particolari: è proprio dal senso del limite che l'universalità di Dante prende l'abbrivio. Il passaggio landolfiano è complesso, ma rende bene l'idea della profondità e dell'attenzione con cui il Nostro meditò la poesia dantesca, fino a volerne comprendere le ragioni prime e originarie. Altrove il nome di Dante viene menzionato allo scopo di dimostrare come la cultura non sia mai disinteressata, neanche nel caso dei più grandi, «da Shakespeare a Dante a Omero a Kant a Diofanto a Beethoven»¹⁰³: tutti «hanno trattato la cultura come loro guattera»¹⁰⁴. In *Des mois*, insomma, Dante viene sempre preso in considerazione come un esempio illustre sulla base del quale convalidare o smentire la fondatezza di generali considerazioni che riguardano lo stile o la cultura letteraria.

In *LA BIÈRE DU PECHEUR* troviamo invece una notazione di carattere più intimo, anch'essa foriera di preziose informazioni circa il rapporto che lega Landolfi al Poeta:

M'annoio. Sulla piazza sono le solite e medesime strida di fanciulli, e c'è il solito coagulo che corre dietro al sasso che il compiacente babbino gli scaglia tra le gambe delle coppie vaganti; e Dante sul suo piedistallo che non riesce a infondermi valore.¹⁰⁵

In questo caso Landolfi misura sul modello di Dante la propria piccolezza e viltà, non riuscendo a farsi penetrare dal valore del Poeta. Constatata così una distanza che risulta incolumabile, Landolfi ribadisce, anche se lo fa in maniera negativa, l'inarrivabilità di Dante e il suo carattere esemplare. Torniamo, alla luce di questa ultima menzione dantesca, alle pagine di *Un amore del nostro tempo*. Nella viltà di Anna si riflette quella dell'autore, mentre la citazione tratta dal III canto del *Purgatorio* e lievemente modificata, si rivela efficace nel descrivere la saggezza istintiva e priva di complicazioni della giovane Ernestina e della gatta. Nel III canto del *Purgatorio* Dante e Virgilio riprendono il cammino dopo essersi fermati ad ascoltare il musicista Casella, ma il poeta latino appare in difficoltà

¹⁰⁰ Ivi, p. 128.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Tommaso Landolfi, *Des mois*, cit., p. 108.

¹⁰³ Ivi, p. 111.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Tommaso Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit., p. 66.

in presenza di un'erta, così i due sono costretti a chiedere aiuto a un gruppo di anime purganti:

Come le pecorelle escon del chiuso
a una, a due, a tre, e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;

e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;

sì vid'io muovere a venir la testa
di quella mandra fortunata allotta,
pudica in faccia e nell'andare onesta.¹⁰⁶

Anche Dante effettua un paragone tra le anime purganti e gli animali, in questo caso un gregge di pecore, e l'emistichio «e lo 'mperché non sanno»¹⁰⁷ serve proprio a unificare il comportamento delle une e dell'altro. Analogamente Landolfi paragona la giovane Ernestina a una gatta che, seguendo l'istinto, è lontana dalle complesse circonvoluzioni mentali di Anna, ogni anno mette al mondo dei cuccioli. La facilità con cui la gatta partorisce è la stessa con la quale Ernestina si sposerà: entrambe non sanno il perché, sembrano rispondere automaticamente a una legge ineluttabile. Come ha fatto notare Natalino Sapegno, in Dante

lo studio dal vero dei movimenti del gregge, che nasce da una memoria così precisa pacata e fedele delle cose, risponde, come già nella similitudine dei colombi (*Purg.*, II, 124-29), e poi in quella del cicognino (XXV, 10-12) o delle formiche (XXVI, 34-36), a una disposizione dell'animo intenerita e affettuosa.¹⁰⁸

Allo stesso modo Anna guarda con tenerezza e intimorita ammirazione all'atteggiamento di Ernestina e della gatta, entrambe guidate da una saggezza semplice e irriflessa. La citazione dantesca è dunque più di un vezzo stilistico, ma comporta una serie di implicazioni semantiche che legano con un doppio filo Landolfi al suo modello.

La menzione del «vitale travaglio» cui la gatta mette i cuccioli partorendoli sembra riecheggiare un passo del primo volume del *Saggio teoretico di diritto naturale* del filosofo Luigi Taparelli D'Azeglio, stampato a Roma nel 1855 per i tipi di Civiltà Cattolica. Per quanto il libro sia assente dalla biblioteca landolfiana, la quale, è pur vero, subì intense perdite nel corso del tempo, l'accostamento di tale aggettivo e del medesimo sostantivo ricorre

¹⁰⁶ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, Canto III, vv. 79-86, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 63.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

all'interno delle pagine del filosofo ottocentesco con una certa frequenza¹⁰⁹. Il travaglio vitale è, secondo il filosofo, la sensazione, «prima condizione dell'esser vitale [...] talché non si darà vita senza sensazione»¹¹⁰. Il riferimento a un trattato di diritto naturale dell'Ottocento è oltretutto utile a connotare il personaggio di Anna nel senso di una mente filosofica, e non dimentichiamo a questo proposito ciò che già Idolina Landolfi, brillante esegeta delle pagine paterne, aveva messo in evidenza: il romanzo, più che quella di un'opera narrativa, possiede la fisionomia di un vero e proprio dialogo filosofico¹¹¹.

Una funzione ironica appartiene alla citazione seguente. Dopo una lunga notte passata con gli occhi sbarrati per l'angoscia, Anna sente bussare al portone e subito avverte la sensazione che un grande avvenimento stia per compiersi. Sigismondo è infatti tornato alla casa paterna e Anna, prima ancora di saperlo, sente che per lei è finito il «lungo bando»¹¹²: «È finito il lungo bando, Egli è desso, il Redentor»¹¹³. La citazione, resa esplicita dall'uso delle virgolette, è tratta dalla *Resurrezione*, uno degli *Inni Sacri* di Alessandro Manzoni. In maniera implicita, attraverso questo richiamo, il risveglio dei sensi di Anna è associato, in modo irriverente, alla resurrezione di Cristo. Già poco prima di questo passaggio Anna si domandava: «Ah, perché il mio cuore assopito sobbalzò adesso e si sciolse come campana di Pasqua?»¹¹⁴, con un riferimento sacro che anticipa sul piano tematico la citazione manzoniana. Nei diari landolfiani Manzoni è citato una sola volta, e più precisamente in *Des mois* e in opposizione a Dante. Se quest'ultimo, incapace di aderire alla fede dei Padri, aveva studiato la teologia con attenzione ai suoi particolari (e, come si diceva, la sua universalità nasceva proprio da questa coscienza profonda del limite), Manzoni aspirava alla fede come conseguenza di una debolezza e la praticava come una ricerca di «confine e recinzione»¹¹⁵, ma anche di ordine, «ritmo e

¹⁰⁹ Allo scopo di descrivere l'essenza del dolore e del piacere, infatti, egli scrive: «il movimento col quale i nervi rispondono alla impressione di un oggetto esterno, considerato da sè solo e in sè solo è un movimento della natura di tutti gli altri movimenti che sieguon nel mondo: considerato poi come fenomeno vitale costituisce una sorta di travaglio *sui generis* a cui gli ideologi hanno accordato il nome, meno evidente, di sensazione», Luigi Taparelli D'Azeglio, *Saggio teoretico di diritto naturale appoggiato sul fatto*, Roma, Civiltà Cattolica, 1855, p. 84.

¹¹⁰ Ivi, p. 85.

¹¹¹ In altri casi l'impiego della citazione è ironico. Si veda il dialogo serrato di Anna con il cugino Raimondo, cui aveva concesso un bacio senza tuttavia provare alcun sentimento. Per sminuire la carica di quell'episodio Anna dice: «Vedi, cugino: un bacio. Che cos'è un bacio?» (E mi sorgeva alle labbra, tanto ero indifferente, la risposta: «È un'apostrofe rosea...»), Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 46. La citazione, che Landolfi evita di concludere per la facilità con cui ciascun lettore può ricostruirla nella sua mente, è tratta dal *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand. Il suo carattere ironico è evidente: la menzione di un vero e proprio luogo comune ha qui la funzione di dimostrare con chiarezza tutta l'indifferenza con cui Anna risponde al povero cugino.

¹¹² Ivi, p. 49.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Ivi, p. 48.

¹¹⁵ Tommaso Landolfi, *Des mois*, cit., p. 129.

scansione»¹¹⁶. Tale considerazione riconduce senz'altro al ritmo marziale degli *Inni sacri*, da cui Landolfi riprende il distico, variandolo leggermente¹¹⁷. I rapporti di Landolfi con Manzoni sono tuttavia più profondi di quanto la scarsa presenza dell'autore milanese nei diari possa far credere. Si pensi al conturbante *Racconto d'autunno*, tra le cui pagine si muove una novella Lucia, esangue e fatale prigioniera di un padre-Conte tenero e perverso, che ricorda da vicino la figura dell'Innominato¹¹⁸. Landolfi deve aver tenuto presente il modello manzoniano, salvo stravolgerlo per trasformare la conversione in rito negromantico e il lieto fine in una conclusione amara di violenza e morte.

Ma la più evidente derivazione manzoniana è quella del *Landolfo VI di Benevento*, dramma in endecasillabi sciolti i cui primi frammenti vennero pubblicati nel 1956 (il volume uscì invece nel marzo del 1959). Tuttavia l'opera che Landolfi tiene presente è la tragedia *Adelchi*, non solo per ragioni di carattere stilistico, ma anche per via della presenza di certi temi e situazioni, a partire dalla condizione dei due protagonisti: come Adelchi è figlio dell'ultimo re dei Longobardi Desiderio, così Landolfo VI, tre secoli dopo, è l'ultimo re longobardo di Benevento. Ma si considerino anche le riflessioni sulla morte, sulla forza cieca della storia, sull'accidia di re Landolfo e sulla generosità del figlio Pandolfo, che si sacrifica in battaglia. Su tutto campeggia la comune presenza dell'eroe sconfitto, anche se Landolfi, ancora una volta, opera uno stravolgimento del modello manzoniano, facendone cadere tutte le certezze, dipingendo un personaggio inetto e accidioso, «dall'inerzia quasi peccaminosa»¹¹⁹, come scrisse Sanguineti.

Tornando, alla luce di ciò alle pagine del romanzo landolfiano, sarà più chiaro come l'autore abbia impiegato la citazione manzoniana in maniera ironico-enfatica, sfruttando il ritmo incalzante ed esclamativo degli ottonari per dare maggiore efficacia alla descrizione del risveglio sensuale di Anna. Ciò non è esente dalla parodia, in quanto la citazione sacra è inserita in un contesto del tutto diverso e, anzi, opposto, a confermare un rapporto di filiazione manzoniana non pedissequo, ma problematico e spregiudicato.

La notte dell'incesto: il rovesciamento del sacro

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Manzoni, infatti, scriveva: «È finito il vostro bando | Egli è desso il Redentor», Alessandro Manzoni, *La Resurrezione* in *Tutte le poesie di Alessandro Manzoni*, a cura di Arcangelo Leone de Castris, Firenze, Sansoni, 1965, p. 150, vv. 34-35.

¹¹⁸ Come del resto riconduce alle pagine dei *Promessi sposi* la descrizione del maniero avito in cui la vicenda si dispiega: una grande casa tra irti monti e forre scoscese, vera protagonista della narrazione landolfiana e moderna controfigura del palazzo dell'Innominato.

¹¹⁹ Edoardo Sanguineti, recensione a Tommaso Landolfi, *Landolfo VI di Benevento*, in «il verri», III, 1959, 5, pp. 87-88, ora compresa in *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Aragno, 2009, p. 47.

Proseguendo nella disamina delle citazioni di *Un amore del nostro tempo* ci si imbatte in un riferimento a Montale: «Nondimeno la notte e talora il giorno ci inviavano freschi improvvisi: quali la replica che lascia interdetti, o l'anello che non tiene, l'evento che discorda, il segno algebrico che tradisce e scompiglia il calcolo»¹²⁰. Il riferimento è naturalmente a *I limoni* di Eugenio Montale. In questo testo programmatico, «l'anello che non tiene» è l'epifanico momento in cui Natura cede e lascia che la verità gelosamente custodita alla fine si dispieghi. Per quanto concerne tale concezione della poesia Montale è debitore nei confronti del filosofo francese Émile Boutroux, convinto dell'esistenza di momenti in grado di spezzare la catena delle necessità naturali e contingenti. Su tali avvenimenti, epifanie o illuminazioni, Montale costruisce tanta parte della propria poesia giovanile. Landolfi reinterpreta il verso montaliano alla luce della condizione dei due protagonisti. Prigionieri di un'estate ardente e smaniosa¹²¹ e presi nelle ferree leggi sociali che impediscono loro di abbandonarsi alla passione, Anna e Sigismondo scoprono negli inaspettati momenti di fresco e respiro quello sbaglio di Natura, quello spiraglio che consentirebbe una fuga dalla catena delle necessità. Non è certamente un caso che Landolfi abbia scelto l'espressione montaliana dei *Limoni* per descrivere la condizione dei due amanti. Come ricorda Segre, attraverso «l'intertestualità [...] passa anche un rinvio alle parti *non utilizzate* della fonte»¹²². Si tenga presente proprio il montaliano «sbaglio di Natura», che, alluso dalla citazione impiegata da Landolfi, farebbe pensare all'incesto. E tuttavia anche in questo caso il riuso della citazione non sarebbe diretto e, per così dire, pedissequo, ne ribalterebbe, invece, il senso: l'incesto andrebbe perciò inteso come spiraglio, momento di libertà, occasione (per impiegare un altro termine montaliano) di fuga dalle costrizioni assurde e soffocanti della società civile.

Quanto al rapporto che Landolfi intrattenne con il grande poeta ligure, si trattò di una vera e propria amicizia nata nelle sale del Caffè fiorentino delle Giubbe Rosse nel corso degli anni Trenta e ampiamente documentabile. Un primo indizio ci proviene dalle pagine de *La melotecnica esposta al popolo*, racconto incluso nella raccolta del 1942 *La spada*:

Era mio intento testimoniare qui pubblicamente la mia riconoscenza a Eugenio Montale, il celebre baritono profondo (o basso cantante o singing bass), che mi fu largo di consigli e incoraggiamenti durante la redazione dei tre capitoli che seguono. Debbo rinunziarvi per sua espressa volontà: così grande è la sua modestia! Essa è anzi tale, che il Maestro fa ben poco conto della sua universal fama di artista lirico e volentieri – ebbe egli medesimo a confessarmi – la cambierebbe con una anche più modesta nell'arengo delle patrie lettere:

¹²⁰ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 61.

¹²¹ «ben presto s'accartocciarono le foglie lustre degli aranci; le cicale sfinivano e insieme rinfocolavano la mente, che col loro insano coro ronzava; le acque erano da gran tempo evaporate, invano dissolte nell'aria ardente; dalle nostre campagne di continuo giungevano contadini o castaldi a chiederne, acqua, per le bestie e per se stessi; dal fondo delle grandi cisterne familiari, quasi esaurite, erano già emersi gli orbi e i lucenti specchi dei pozzetti, ultime riserve», *ibid.*

¹²² Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, cit., p. 23.

debolezze d'uomini illustri! (Da sapere, infatti, che il Montale è autore di due libretti di poesie, non prive al certo di pregi, ancorché lontane dall'eccellenza ch'egli ha raggiunta sulle scene liriche)¹²³.

Come è evidente, la dedica del racconto presenta un tono ironico, ma come ha messo in luce Beatrice Stasi, potrebbe rivelare il comune amore dei due amici per la musica¹²⁴. Secondo Giovanna Ioli, Montale stesso sarebbe il destinatario della *Lettera di un romantico sul gioco*, anch'essa inclusa all'interno della raccolta del 1942¹²⁵.

Nel marzo del 1939, inoltre, il poeta fu ospite di Landolfi presso il palazzo di Pico: a tale occasione risale la stesura della lirica *Elegia di Pico Farnese*, successivamente inclusa nella raccolta *Le occasioni* (1939). Non è questa la sede per analizzare le molteplici influenze che la narrativa landolfiana ha avuto sulla lirica, basti qui ricordare quanto Stasi ha evidenziato: il tema della processione, evocato all'interno del componimento montaliano, è una costante della narrativa landolfiana stessa, mentre i paesaggi evocati da Montale nella sua *Elegia* sembrano ricalcare le ambientazioni rurali e montane del landolfiano *La pietra lunare*. E sono molteplici le spie lessicali che legano con un doppio filo le pagine landolfiane ai versi dell'amico. Di un certo Eugenio, senza dubbio il poeta ligure, Landolfi scrive all'interno di una poesia giocosa della raccolta *Viola di morte* (1972): «Se chiedi chi questo Consilio – ti dia, sornione e traverso, | Eugenio, non battere cillio: – è il tuo Leone Traverso»¹²⁶. All'interno di un elzeviro della raccolta *Del meno*, infine, Landolfi menziona l'amico:

Con una delle sue belle illuminazioni, il Montale definì una volta [...] il nostro diletto Gadda «un tradizionalista impazzito»: [...] Taluni invero non possono essere come tradizionalisti, che impazziti; ma d'altro canto non possono essere che tradizionalisti... Taluni del resto?¹²⁷

La notazione è segno dell'interesse con cui Landolfi seguiva Montale, anche nell'attività di critico letterario¹²⁸.

¹²³ Tommaso Landolfi, *La spada*, Milano, Rizzoli, 1976, p.85.

¹²⁴ Beatrice Stasi, *Montale e Landolfi: cronaca di una relazione letteraria*, rintracciabile negli «Annali della Scuola Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, 1987, Serie III, 17, 4, p. 1136.

¹²⁵ Giovanna Ioli, *Il bestiario poetico di Tommaso Landolfi*, «Rapporti», 1981, pp. 22-23.

¹²⁶ Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, cit., p. 26. Probabilmente Landolfi scrisse questi versi per la morte del comune amico Leone Traverso, scomparso nell'agosto del 1968. Stasi ipotizza che, avendo letto sulla «Stampa» e sul numero di «Studi Urbinati» dedicato nel 1971 a Traverso le poesie a lui dedicate da Montale, ne abbia ripreso poi lo schema. Si veda ancora Beatrice Stasi, *Montale e Landolfi: cronaca di una relazione letteraria*, cit., p. 1149.

¹²⁷ Tommaso Landolfi, *Del meno*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 172.

¹²⁸ Montale vesti per Landolfi anche i panni del recensore: sono sue alcune brillanti pagine sui diari *LA BIÈRE DU PECHEUR* e *Rien va*. Per una disamina completa delle citazioni montaliane in Landolfi è giusto rimandare al brillante saggio di Beatrice Stasi, basti solo qui specificare che molte di tali citazioni riguardano la poesia landolfiana delle raccolte *Viola di morte* e *Il tradimento*.

Un elemento utile a mettere in luce come quello realizzato da Landolfi sia un vero e proprio disparato *pastiche* proviene dalla citazione seguente. Essa è semi-oculta, in quanto non viene evidenziata attraverso l'uso delle virgolette, è trasposta in italiano dalla lingua latina, e non è letterale. Siamo all'interno della descrizione della notte in cui si consuma l'incesto, una notte romanticamente partecipe al turbamento dei sensi dei due protagonisti. Landolfi descrive la furia di un temporale, partendo dall'oscuro accigliarsi del cielo fino all'orgasmo della tempesta stessa: «poi si spalancarono le mille bocche dei venti, cedettero alla gravezza le cateratte del cielo, mentre lampi gessosi, candenti, svuotavano e popolavano il paesaggio, grandi alberi di saette lo crocifiggevano»¹²⁹. Per la verità, il passaggio presenta diversi rimandi letterari: si pensi ai lampi «candenti», che fanno pensare ai «ghiacciai candenti» del carducciano *Mezzogiorno alpino*. Ma la citazione nascosta è un'altra: le «cateratte del cielo», infatti, rimandano senza dubbio a quelle menzionate nella *Genesi*, 7, 11 e 8, a proposito del diluvio universale, e in *Isaia*, nella minaccia lanciata dal profeta agli abitanti della Terra. La parola compare, con riferimento ai flutti, anche nel *Salmo* 42, 8: «Abyssus abyssum invocat, in voce cataractarum tuarum; omnia excelsa tua, et fluctus tui super me transierunt»¹³⁰. Non è un caso, poi, che Landolfi accosti questo riferimento alla menzione della crocifissione. Ciò contribuisce, infatti, a conferire un'aura di sacralità e di sacrificialità alla notte dell'incesto. Il modello scritturale è qui impiegato, nella *climax* della descrizione del temporale, in senso latamente blasfemo. Ciò è confermato dagli ulteriori riferimenti biblici nei quali è possibile imbattersi nella descrizione dell'incesto. Anna, nella sua confessione, menziona l'urlo ferino sorto dalle sue viscere nel momento dell'amore con Sigismondo, paragonandolo al raglio degli asini, i quali

talvolta esalano al cielo donde ci vengono in dono un appello robusto e bramoso (quasi dicessero: Padre, allontana da me questo calice), che è insieme di francamento dalla natura per nostro uso assunta, in parole povere di liberazione. Raglio, noi lo chiamiamo, e il suo clangore di tromba del giudizio a noi suona discorde.¹³¹

Come risulta evidente, l'esclamazione «Padre, allontana da me questo calice» proviene dal Vangelo di Marco (14, 36), mentre la menzione della «tromba del giudizio» rinvia alle sette trombe dell'*Apocalisse*. Ma ciò che colpisce è il riutilizzo di questo genere di citazioni: inserite in un contesto incongruo rispetto a quello di origine finiscono per assumere un senso, come si diceva, ironico e blasfemo.

¹²⁹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 71.

¹³⁰ «Un abisso chiama l'abisso al fragore delle tue cascate; tutti i tuoi flutti e le tue onde sopra di me sono passati».

¹³¹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 79.

Non si tratta, tuttavia, delle sole citazioni presenti nella narrazione della notte dell'incesto. Più oltre, infatti, troviamo un riferimento in lingua tedesca che recita: «*Himmlisch war wenn ich bezwang...aber...*»¹³². I versi, riconducibili al poeta tedesco Heinrich Heine, possono essere tradotti in questo modo:

Era divino quando vincevo
 il mio peccaminoso desiderio,
 ma quando non riuscivo,
 provavo comunque un gran piacere.¹³³

Nella mente di Anna, che ha subito lo sconvolgente contatto con Sigismondo, risuonano «follemente»¹³⁴ i versi del *Libro dei canti* (1827). Ancora una volta la citazione serve a dare profondità all'evento narrato, aprendo come una finestra intertestuale che connette due testi tra loro differenti per lingua, forma e cultura. Ma in questo caso, come nella primissima citazione del romanzo, l'intertestualità è anche una spia che consente di percepire come colto e artefatto il linguaggio della protagonista, conferendo alla scena le caratteristiche di una messinscena e frenando, nel lettore, l'abbandono alla mimesi.

Landolfi, oltre che un esperto conoscitore della letteratura tedesca¹³⁵, è anche competente in letteratura latina, come dimostra la successiva citazione. In un serrato dialogo tra i due fratelli circa l'opportunità di lasciare il consorzio civile per vivere liberamente la propria felicità, Anna chiede a Sigismondo: «non rischiamo di mutare cielo senza mutare animo?»¹³⁶. La citazione è nascosta, e tuttavia denunciata nelle successive parole di Sigismondo, che dice: «Anna, stasera non parli la tua duttile lingua: queste frottole non sono tue, tu le hai udite spacciare e chissà per quale malizia fingi di gettarle contro»¹³⁷. Nelle parole del protagonista maschile è forse possibile ravvisare una delle accuse più frequentemente mosse allo stesso Landolfi: quella di involtarsi nel suo bozzolo di retorica, e di non essere sincero. L'accusa, in una parola, di essere un manierista. La citazione è ripresa dal I libro delle *Epistole* oraziane: «Caelum, non animum mutant qui trans mare currunt»¹³⁸. Non si fugge da sé stessi. La frase, nel contesto

¹³² Ivi, p. 76. La quartina completa recita: «Himmlisch war's, wenn ich bezwang | meine sündige Begier, | aber wenn's mir nicht gelang | hatt' ich doch ein groß Pläsier», Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Poetische Nachlese, J. G. Cotta, 1886, p. 203.

¹³³ Ringrazio il dottor Matteo Iacovella per la traduzione.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Landolfi tradusse autori tedeschi negli anni che vanno dal 1941 al 1946. Più nello specifico, l'autore ciociaro tradusse alcune fiabe dei fratelli Grimm e una scelta dei capitoli dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis su proposta di Leone Traverso, curatore dell'antologia di narratori tedeschi *Germanica*. Nel 1942 l'antologia fu ospitata nella collana «Pantheon» di Bompiani, diretta da Elio Vittorini.

¹³⁶ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 93.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Quinto Orazio Flacco, *Le Epistole*, Libro I, a cura di Andrea Cucchiarelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2019, p. 132, v. 27.

romanzesco, assume un valore profetico: Anna, malgrado le insistenze di Sigismondo, sembra aver previsto il triste epilogo della propria vicenda. Nonostante il trasferimento dei due fratelli a Papeete, infatti, l'infelicità continuerà ad albergare nei cuori dell'incestuosa coppia, tanto da indurla a lasciare l'isola e a tornare nel maniero paterno.

Un dialogo particolarmente fitto di rimandi e citazioni comincia quando Anna implora Sigismondo di raccontarle la loro storia dal suo punto di vista e il fratello avvia la narrazione:

«E che aspetti, va', comincia. E comincia la tua storia dal principio; fa' presto».
 «Voglio prima che tu ancora una volta lo intenda: io non so nulla».
 «Lo so; lo so da sempre».
 «Non sai fino a che punto io non sappia».
 «Anche questo, signor mio, so. Va', sciocco, invece di fare il verso a qualcuno».
 «Che qualcuno, o spirante sorpresa, o in una sol femmina gente dalle molte vite?»
 «Tu citi un poeta: buon segno! [...]».¹³⁹

Quanto al «fare il verso a qualcuno», ciò non può non ricordare al lettore quanto sosteneva Calvino quando parlava di una lingua che ricalca un'altra scrittura, «non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta»¹⁴⁰.

L'espressione «gente dalle molte vite» costituisce il secondo richiamo carducciano del romanzo, questa volta a *La chiesa di Polenta*, lirica contenuta nella raccolta del 1898 *Rime e ritmi*. Se Carducci, in un'apostrofe accorata, si rivolgeva all'«Itala gente dalle molte vite»¹⁴¹, qui Sigismondo impiega il verso in maniera ironico-enfatica quasi si trattasse dell'omerico *polytrophon*: Anna è una donna sorprendente, dalle molte risorse e virtù. Tanto da riuscire a cogliere la citazione del suo Sigismondo («Tu citi un poeta»). Il serrato scambio di battute continua, di citazione in citazione;

«Aspetta. “Chi vuol fame e sete e stenti mi segua”... ricordi?».
 «Sempre meglio: sei nel pieno delle tue facoltà!... E come no: ricordo. Ma tu non ricordi che t'ho già seguito».¹⁴²

La prima citazione, posta tra virgolette, fa il verso a un passo evangelico ribaltandone il senso: «Perché io ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere; ero forestiero e mi avete ospitato» (Matteo, 35). Ancora una volta, in presenza di materiale tratto dalle Sacre Scritture, Landolfi si comporta con irriverenza,

¹³⁹ Ivi, p. 100.

¹⁴⁰ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, postfazione a Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, cit., p. 464.

¹⁴¹ Giosue Carducci, *Rime e ritmi*, a cura di Marco Veglia, Roma, Carocci, 2011, p. 170, v. 37.

¹⁴² Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 100.

coerentemente con la propria natura di scrittore satanico e *fumiste*. Nel passaggio preso in esame, comunque, è possibile rilevare un altro rimando, questa volta montaliano: stiamo parlando dell'espressione «Ma tu non ricordi», chiara trasposizione dell'*incipit* della lirica *La casa dei doganieri* (nella raccolta *Le occasioni*). Il riferimento montaliano è impiegato qui in funzione ironica, dal momento che Anna controbatte a Sigismondo con piglio sarcastico. E oggetto del sarcasmo della protagonista femminile è proprio l'abitudine di Sigismondo a parlare in falsetto: qui Landolfi sembra quasi prendere in giro sé stesso, attraverso le battute dei suoi personaggi. Del resto, come nota Gallerani a proposito di *Breve canzoniere*, «parlano gli amanti delusi, rassegnati, ma è lo scrittore al tramonto che suggerisce le battute»¹⁴³.

Ultime citazioni: il finale

Quando Sigismondo, dopo tanti sforzi di intendersi con Anna, inizia la sua narrazione, esordisce con una citazione, questa volta esplicitata tramite l'uso delle virgolette: «Io, Anna, ero io. Pare uno scherzo degno di quel cavaliere “morto, morto davanti a Pavia”, no? [...] Io, ero proprio io, e per così dire null'altro... “Un quarto d'ora prima della sua morte egli era ancor vivo”»¹⁴⁴. Il riferimento è, per così dire, destrutturato, diviso in due parti le quali, tuttavia, provengono dalla stessa fonte: si tratta di una strofa composta, secondo la leggenda, dai soldati al comando del Maresciallo La Palice, morto nella Battaglia di Pavia (1525). La strofa, che contiene una verità ovvia (da qui l'uso del termine *lapalissiano*) recita:

Hélas ! la Palice est mort,
il est mort devant Pavie ;
Hélas ! s'il n'estoit pas mort,
il seroit encore en vie¹⁴⁵.

Sembrerebbe un riferimento ironico, e tuttavia, se analizzato nel contesto d'arrivo, esso cela un'insospettabile carica drammatica. La citazione, infatti, è ribaltata nel suo originario significato per esprimere il rovello interiore di Sigismondo, il quale non sa trovare una risposta a una domanda in apparenza semplice: «Poiché infatti, chi ero alla

¹⁴³ Stefano Gallerani, *Landolfi uno e bino*, «L'Illuminista», numero monografico dedicato a Tommaso Landolfi, 22-23, 2015. Si veda anche il seguente passo, tratto dallo stesso saggio: «E sicuramente è impossibile non leggere, nei crucci dei due amanti che si scrivono, o nelle perplessità di quelli che leggono, gli stessi dubbi e la stessa insicurezza dell'artista al cospetto della propria frusta», ivi, p. 198.

¹⁴⁴ Ivi, p. 101.

¹⁴⁵ «Ahimè! La Palice è morto, | è morto davanti a Pavia; | Ahimè! se non fosse morto, | sarebbe ancora in vita».

fin delle fini io, posto che non m'ingannassi, che fossi davvero io, che davvero fossi? o almeno chi era, oggettivamente, quell'io?»¹⁴⁶. L'impiego del riferimento a La Palice serve dunque a dimostrare, in modo paradossale, quanto sia difficile trovare risposte a una domanda in apparenza innocua, mostrando così tutto il tormento del personaggio, un uomo moderno.

Ormai tutto preso dal racconto della propria passione per Anna, il protagonista maschile descrive in questo modo il momento in cui concepisce una speranza:

Improvvisamente ebbi, allora, la notizia della morte di nostro padre; e venni. Venni e vinsi. Non: venni, vidi e vinsi, ma, in qualche modo al contrario, vinsi perché ti vidi e solo per quello. E che cosa vinsi? Non te, naturalmente (sebbene, anche te colla pesante croce di falsità che recavi sulle spalle); vinsi la mia disperata dubbiosità; cominciai a sperare...¹⁴⁷

La citazione, riportata letteralmente dalla *Vita di Cesare* (50,3), una delle *Vite parallele* dello storico e biografo greco Plutarco, è qui ripresa per essere in certo modo smembrata e smentita nel suo significato originario. La trasposizione di elementi di carattere bellico in campo amoroso è già classica, e gli esempi in proposito sarebbero innumerevoli. Basti considerare qui la massima ovidiana «Quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas»¹⁴⁸.

Il successivo rimando costituisce un'autocitazione che nasconde alcuni probabili rimandi. Sigismondo sta raccontando ad Anna ciò che più egli aveva temuto in lei: la rassegnazione. La donna è dipinta «abbandonata “ai doni e alle offese del cielo”». Le virgolette sono l'indizio più evidente della presenza di un riferimento, che stavolta però è intertestuale, se consideriamo l'opera landolfiana tutta come un unico macrotesto. Più precisamente, il riferimento è a uno dei racconti della raccolta *La spada* (1942), la spregiudicata *Lettera di un romantico sul gioco*. In un passaggio del racconto Landolfi descrive la condizione del giocatore: «egli, tutto creatura, sollecita, quasi calice di fiore aperto ai doni e alle offese del cielo, un immediato responso, pronto a rivoltarsi, pronto ad adorare, pronto (se è un uomo vero) ad adorare anche colpito»¹⁴⁹. La citazione, dunque, viene ribaltata nel suo senso: se il giocatore è degno di stima proprio in virtù della sua rassegnazione, che viene interpretata come un'apertura illimitata agli azzardi del gioco, nella donna, al contrario, si teme la rassegnazione, la disponibilità, appunto, ad abbandonarsi «ai doni e alle offese del cielo». Ma la citazione, come si diceva, cela alcuni rimandi probabili e, per così dire, occultati. Si leggano i seguenti versi della lirica leopardiana *La quiete dopo la tempesta*:

¹⁴⁶ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 101.

¹⁴⁷ Ivi, p. 102.

¹⁴⁸ Ovidio, *Amores*, a cura di Fabio Varieschi, Milano, Mondadori, 1994, p. 30.

¹⁴⁹ Tommaso Landolfi, *La spada*, cit., p. 36.

onde il lungo tormento,
fredde, tacite, smorte
sudar le genti e palpitar vedendo
mossi alle nostre offese

folgori, nemi e vento.¹⁵⁰

La Natura è dipinta nella sua forza distruttrice, mentre porta offese ai mortali («folgori, nemi e vento»). Leopardi è, del resto, uno dei modelli di Landolfi. Si pensi all'appendice che conclude il romanzo *La pietra lunare*: «Dal giudizio del Signor Giacomo Leopardi sulla presente opera»¹⁵¹.

Ma il nome di Leopardi è anche spesso citato all'interno dei diari. Partiamo da una notazione ironica in cui Landolfi afferma:

«È strano anche che Leopardi ed io finiamo coll'essere partigiani dello spirito, quando siamo convinti che esso sia solo un ripiego. E par quasi che io conosca Leopardi o la sua opera, come deve aver affermato un recensore buontempone».¹⁵²

Altrove, sempre nelle pagine del diario del 1963, una citazione leopardiana è presa in considerazione allo scopo di dimostrare la forza espressiva dei luoghi comuni:

E bisogna ancora intendersi: certe cose, o forse tutte quelle che si son rapprese in luogo comune, non possono esser dette meglio di come sono ivi dette, e parrebbe quasi una volta per tutte. «Tempestate di...»: tanto vale confessarsi che meglio di così non si può dire, che questa è espressione da dover figurare in cima a una catasta di cancellature (come il «fuggitivi» leopardiano), anzi che non vi potrebbe mai figurare poiché non c'è barba di poeta capace di elaborarla.¹⁵³

In un passaggio della *BIERE DU PECHEUR* Landolfi cita Leopardi in riferimento alla sua vena metafisica¹⁵⁴, mentre in *Des mois*, a conclusione di un ragionamento

¹⁵⁰ Giacomo Leopardi, *La quiete dopo la tempesta*, in *Canti*, introduzione e commento di Mario Fubini, Torino, Loescher, 1970, pp. 190-191, vv. 32-46.

¹⁵¹ Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995, p. 149.

¹⁵² Tommaso Landolfi, *Rien va*, cit., p. 23.

¹⁵³ Ivi, p. 131.

¹⁵⁴ «A favorirmi ancora venne da ultimo una frase che devo supporre sfuggita all'amico e per verità un po' buffa, se vi passano contenuti kantiani, leopardiani, e poi giù dell'altro, e quasi le persone fisiche di quei grandi: in tal modo possono talvolta insorgere, in forma di veri accessi, domande numerose, inutili, irrisolvibili e perfino sciocche, che l'ammalato si sforza invano di reprimere. Il contenuto di queste questioni prende non di rado un indirizzo generale, metafisico e riferentesi specialmente alla provenienza e allo sviluppo delle cose (*domande sulla creazione*) e formando con esse una lunga catena. Che cos'è Dio? Come è Egli? Da dove è venuto? Come sono sorti il mondo, l'uomo? Uno dei miei ammalati provava, specialmente

sull'opportunità di non rivelare particolari circa la propria personalità, nel timore di essere «appuntati come farfalle su un foglio di carta»¹⁵⁵: «Già il Leopardi, se è lui, osservava analogamente il vantaggio che ci deriva dal non mostrare i limiti della nostra cultura o personalità in genere»¹⁵⁶.

Siamo arrivati quasi alla conclusione del romanzo, e Sigismondo mette in atto un complesso sillogismo per giungere alla comprensione dell'errore che egli, insieme ad Anna, ha compiuto, vale a dire quello di rifuggire gli altri, esiliandosi a Papeete: «Fuggendo gli altri, l'oppressione, la tirannia degli altri, non commettevamo forse peccato contro noi stessi?»¹⁵⁷. Il lungo discorso comincia da lontano, dal ricordo, vale a dire, di una vecchia zia che, spirando, aveva recitato: «*In te, Domine, speravi: non confundar in aeterno*»¹⁵⁸.

La citazione latina costituisce il verso conclusivo del *Te Deum*, preghiera della liturgia cattolica che chiude l'ufficiatura del Mattutino, ma che viene intonata anche in circostanze solenni, come l'elezione del pontefice, la consacrazione di un vescovo, la canonizzazione di un santo. L'inno, in prosa ritmica, è qui citato per conferire solennità alle parole della vecchia moribonda, la quale soleva parlare «per strofette» come la seguente:

«Se Dio veder tu vuoi, Cercalo in ogni obbietto. Cercalo nel tuo petto: Lo troverai con te. E se dov'Èi dimora [...] Non intendessi ancora, Confondimi, se puoi: Dimmi, dov'Èi non è?».

Qui Landolfi interviene con la sua carica di *fumiste* a confondere il lettore, attribuendo la strofetta al Parzanese. In realtà si tratta di versi ripresi da un'aria mozartiana della *Betulia liberata* (1771), il cui libretto fu scritto da Pietro Metastasio. Sono frequenti, nel corso del romanzo, le intonazioni da librettistica: i due protagonisti si scambiano battute come fossero all'interno di un'aria musicale. La citazione rientra inoltre nell'ambito dei riferimenti scritturali, in quanto l'opera mozartiana trae ispirazione dal biblico *Libro di Giuditta*. Viene attribuita alla zia anche una seconda strofetta mozartiana, la quale tuttavia subisce una lieve variazione rispetto alla sua fonte:

Non meritò di vivere

quando era fuori di casa, il bisogno di riflettere «sull'infinito, poiché tutto lo opprimeva»», Tommaso Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit., p. 43.

¹⁵⁵ Tommaso Landolfi, *Des mois*, cit., p. 78. Anche qui è possibile rilevare un'eco, questa volta da *The Love Song of J. Alfred Prufrock* di T. S. Eliot: «The eyes that fix you in a formulated phrase, | And when I am formulated, sprawling on a pin, | When I am pinned and wriggling on the wall, | Then how should I begin | To spit out all the butt-ends of my days and ways?», T. S. Eliot, *The Waste Land, Prufrock, The Hollow Man and Other Poems*, New York, Dover Publications, 2022, p. 7, vv. 56-60.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 112.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Chi visse sol per sé.¹⁵⁹

La strofetta, tratta questa volta dall'atto unico mozartiano *Il sogno di Scipione* (1772), su libretto dello stesso Pietro Metastasio, viene impiegata come precetto moralistico a sostegno dell'ipotesi avanzata da Sigismondo: è stato un errore lasciare il consorzio umano e ritirarsi su un'isola dei mari del Sud. Paradossalmente, qualche pagina più oltre, Sigismondo confuta la propria stessa tesi lanciandosi in una curiosa «apologia dell'egoismo»¹⁶⁰. Traendo le mosse dalla stessa strofetta metastasiana, che viene ripetuta, Sigismondo sostiene il contrario di ciò che Anna intende:

Il nostro egoismo, proprio lui, testimonia del fatto che non siano perfettabili o completabili attraverso gli altri [...] non diverso mezzo si dà per giovare agli altri che essere sé fino in fondo e fino alle estreme conseguenze.¹⁶¹

Si tratta di un ragionamento sofisticato, «alessandrino»¹⁶², come lo definisce Anna, e nella mente del lettore subentra il sospetto che Landolfi stia operando una delle sue solite mistificazioni logiche, quasi allo scopo di prendersi gioco di coloro che, fiduciosi, si affidano alla sua pagina. Ma, a un'analisi più attenta, il passaggio risulta come essenziale e imprescindibile premessa alla conclusione cui i due protagonisti pervengono: l'essere umano è infelice e non può che essere tale, qualunque espediente egli elabori per sfuggire alla propria desolazione.

La conclusione del romanzo è di tipo metaletterario, e al suo interno Anna riflette sulla narrazione condotta assieme all'amato Sigismondo. Anna ha interrogato Sigismondo sulla sua giovanile vocazione letteraria, la quale lo aveva indotto a poetare di una misteriosa “Fiordellaltre” o “Flos Aliarum”:

m'ha ovviamente risposto che la nominata Fiordellaltre era un'immagine tendenziale di me medesima, colle rimanenti e facilmente rintracciabili concordanze istituite dal suo simbolistico furore. Più singolare la sua successiva dichiarazione: a sentirlo, egli avrebbe in seguito concentrato ed anzi tuttora concentrerebbe il proprio interesse sulla... (guarda un po' cosa) sulla partenza del crociato o per la crociata. «Le navi sono al porto E vogliono collare: Ahi misera tapina... etc.» citò egli da un nostro remoto e problematico antenato. La quale dichiarazione, il qual tutto, a me non rende senso preciso.¹⁶³

L'interesse di Sigismondo per le crociate può essere interpretato come una trasposizione di quello che lo stesso Landolfi, autore del dramma *Landolfo VI di Benevento*, aveva coltivato

¹⁵⁹ *Ibid.* Nell'opera mozartiana leggiamo invece: «Non meritò di nascere | Chi visse sol per sé».

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 123.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ivi*, p. 136.

per il Medioevo. Sigismondo è infatti un chiaro *alter ego* dell'autore, come si evince da innumerevoli cenni alla sua mania per un linguaggio in falsetto, carico di citazioni, e per la sua passione per gli intricati sillogismi. La citazione viene attribuita da Anna a un lontano e misterioso antenato suo e di Sigismondo. Si tratta di Rinaldo d'Aquino, che Landolfi, implicitamente, dichiara suo stesso avo per ragioni evidentemente geografiche. La famiglia Landolfi era infatti imparentata con i Conti d'Aquino, vantando tra i propri avi niente meno che Tommaso d'Aquino. Rinaldo d'Aquino (1227/28-1279/81), poeta della scuola siciliana, resta una figura sfuggente e misteriosa. La canzone qui liberamente citata è nota come *Già mai non mi conforto*, un lamento femminile o preghiera dedicata da un'amante al proprio uomo partito per la Sesta Crociata (1227-1229). La citazione non è letterale: in Rinaldo d'Aquino, infatti, leggiamo

Già mai non mi conforto
né mi vo' ralegrare.
Le navi sono al porto
e vogliono colare.
[...]
oi me lassa, dolente,
io come degio fare?¹⁶⁴

E il landolfiano «Ahi misera tapina» traduce, nello specifico, «Oimè, lassa dolente» del modello.

L'intertestualità landolfiana è anche, potremmo dire, endogena. Non riguarda, cioè, soltanto il rapporto intrattenuto dal testo con altri autori, ma anche quello che si viene a creare nel macrotesto che è l'opera dello scrittore. Un esempio di tale intertestualità interna è offerto proprio dalla conclusione di *Un amore del nostro tempo*:

Egli era mio figlio e nulla più, e nulla meno, era mio figlio e basta: che consolante sentimento. Non c'era più bisogno di tentarlo e di tentarsi per lui od al suo confronto: si poteva amarlo quale figlio, e perfino quale uomo, quale maschio... senza angoscia e terrore, senza disagio; la natura tutta, le stesse leggi umane, convergevano sul mio nuovo, struggente sentimento e lo approvavano, come non avevano mai approvato nulla di me!¹⁶⁵

Il passo sembra richiamare alcune riflessioni contenute in *Des mois* (1967) a proposito della Minor, e datate marzo 1964:

Sei anni tra due mesi: un'età da stupro, da peccato senza remissione, da violazione profonda, da sacrilegio. Che delizia, che ebbrezza pensare, non già che io sia il suo custode

¹⁶⁴ *Antologia dei primi secoli della Letteratura Italiana*, a cura di Gerolamo Lazzari, Milano, Hoepli, 1942, p. 593, vv. 3-4 e vv. 7-8.

¹⁶⁵ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 129.

e che ogni idea di peccato cada come vela alla bonaccia davanti a lei, ma al contrario e semplicemente che con lei non peccherò¹⁶⁶.

L'ultima citazione del romanzo, riconducibile alla *Commedia*, è stata riconosciuta e finemente interpretata da Oreste Macrì. Anna tira le fila della propria storia, ma si accorge che può disporre soltanto di una conclusione provvisoria e incerta nel suo significato:

E finalmente, poiché ogni cosa, anche monca, straziata, o non mai affiorata alla vita o per contro di essa abietta prigioniera, ha da giungere a tal punto: e finalmente, sembrerebbe che questa oscura vicenda o non vicenda si fosse richiusa su di sé. Ma forse configurando il cerchio senza tuttavia completarlo, ignoro per qual modo o per quale ritegno: vedere come si convegno l'immagine al cerchio o come vi si indovi, non sono da ciò le mie penne; non pacificata, la nostra vicenda, forse solo provvisoriamente posante in uno sciagurato ordine possibile...¹⁶⁷

Nel XXXIII Canto del *Paradiso* Dante scrive:

Qual è il geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritruova,
pensando, quel principio on'delli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'immagine al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore che in sua voglia venne¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Id., *Des mois*, cit., p. 101.

¹⁶⁷ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 136.

¹⁶⁸ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, Canto XXXIII, vv. 133-140, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016, pp. 402-403. Secondo Giorgio Inglese, inoltre, la menzione delle «penne» potrebbe alludere al mito di Icaro. La vicenda del figlio di Dedalo si configura come ipotesto ideale di un fallimento, quello di Anna e Sigismondo, nella loro sfida al consorzio sociale e all'infelicità a cui i due, da ultimo, non riescono a sfuggire.

Scrivono Macrì: «la quadratura del cerchio è posta da Dante come esempio di incomprendibilità dell'ultima Visione, e quindi del "garbuglio" incestuoso e del suo significato reale nella mente di Anna narratrice e ricapitolatrice»¹⁶⁹. Così si chiude la vicenda di Anna e Sigismondo: con una sconfitta, con il riconoscimento di quello *stato di insufficienza* che l'autore si diagnosticava.

Landolfi dispiega nelle pagine del romanzo un'insistita *ars combinatoria*¹⁷⁰ e realizza così una scrittura mosaicata, carica di tasselli dal significato pregnante. Lo scrittore sembra divertirsi nell'ostentare le sue fonti, costruendo per il lettore una macchina narrativa a più dimensioni: è possibile leggere il testo su un doppio livello, quello mimetico o letterale e quello ironico e metaletterario cui si attinge per mezzo degli echi e delle citazioni. Questo secondo livello di lettura è a sua volta duplice, collocandosi entro i poli dell'interdiscorsività (una lingua che fa il verso a un'altra, generica e nota) e quello, più stringente, dell'intertestualità.

Le ragioni della mania citazionistica di Landolfi andrebbero ricercate nella volontà, da parte sua, di segnalare il carattere menzognero della narrazione per renderne cosciente il lettore, che saprà così «tenere a distanza il testo, particolarmente nei suoi esercizi di seduzione e nei suoi tentativi di coinvolgimento emotivo»¹⁷¹.

Le citazioni assumono dunque la funzione di espedienti metaletterari, denunciando la finzione come tale: una strategia di «distanziamento»¹⁷² critico dal testo. Come risulta evidente dalla scena dell'incesto, carica di rimandi sacri impiegati in maniera blasfema, infine, le citazioni costituiscono il luogo privilegiato dell'ironia del narratore, un «tradizionalista impazzito»¹⁷³, come Landolfi stesso aveva definito Gadda. Sotto la patina del decadentismo più estenuato si intravede la sfida che Landolfi lancia, ironicamente, al lettore e alla propria squisita maniera.

¹⁶⁹ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 50.

¹⁷⁰ L'espressione è stata impiegata per la prima volta in relazione alla scrittura landolfiana da Anna Dolfi in *Tommaso Landolfi: «ars combinatoria», paradosso e poesia*, in *Una giornata per Landolfi*, Atti del Convegno, Firenze, 26 marzo 1979, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1981, pp. 169-227.

¹⁷¹ Ivi, p. 86.

¹⁷² Maurizio Dardano, *Sulla lingua di Tommaso Landolfi*, in *Cento anni di Landolfi*, cit., p. 62.

¹⁷³ Tommaso Landolfi, *Del meno*, cit., p. 172.