

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale, Angelica Giammattei

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9** **Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67** **Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79** **Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111** **Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137** **Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159** **Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173** **Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199** **Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlhaas* di Kleist e Baliani
-
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219** **Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm*

Roberta Malagoli

I. Tommaso Landolfi è noto soprattutto come traduttore e critico di letteratura russa. Per gli scrittori russi nutrì una predilezione consolidata negli anni fiorentini e durata per tutta la vita. Il suo rapporto con la lingua tedesca fu meno proficuo, nonostante la sua conoscenza del canone letterario tedesco fosse varia e profonda, dalle origini al Settecento, passando per i classici e i romantici, fino al Novecento di Rainer Maria Rilke e di Franz Kafka. A Firenze, dove Landolfi giunse nel 1929 da Roma per proseguire i suoi studi universitari, giovani intellettuali e scrittori si aprivano alle letterature del mondo, d'Europa e d'America, inaugurando quello che Cesare Pavese ha consacrato come il «decennio delle traduzioni»¹. Lì Landolfi incontrò l'amico di una vita Leone Traverso, arrivato da Padova per studiare letteratura tedesca. In seguito perfezionò il tedesco con brevi viaggi a Berlino e Colonia nella tarda primavera del 1933² e, a giudicare dal suo carteggio con Traverso, non si sentì mai del tutto padrone del nuovo idioma. In una lettera del 1956 si legge infatti: «Io son completamente fuori della lingua tedesca (supponendo che mai ci sia stato dentro) [...]»³. Le sue poche traduzioni dal tedesco sono comprese tra il 1941 e

* Desidero ringraziare per il generoso contributo critico e i preziosi suggerimenti Marco Rispoli, Stefania Sbarra, Michele Sisto ed Emanuele Zinato. Alla dottoressa Francesca Gallina della Biblioteca Estense Universitaria di Modena va la mia sincera gratitudine per l'aiuto profuso nella ricerca delle prime traduzioni italiane delle fiabe dei Grimm. È infine grazie alla gentile sollecitudine della dottoressa Valentina Zanchin, del Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione) dell'Università degli Studi di Milano che ho potuto recuperare i testi di Franco Fortini pubblicati sul «Politecnico».

¹ Silvia Moretti, *Il «decennio delle traduzioni»*, in *Atlante della letteratura italiana*, 3 voll., a cura di Sergio Luzzatto – Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2010-2012, vol. III: *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa (2012), pp. 645-649, qui p. 648.

² Per la biografia si rimanda alla *Cronologia* stilata da Idolina Landolfi in Tommaso Landolfi, *Opere*, I (1937-1959), a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1991, pp. XXI-LXVI.

³ Citato in «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori*. Biblio-



il 1947. In due tempi, nel 1941 e nel 1946, Landolfi tradusse di Novalis l'*Enrico di Ofterdingen*, e di Hugo von Hofmannsthal, rispettivamente nel 1946 e 1947 *Il cavaliere della rosa* e *Le nozze di Sobeide*⁴. Meno citata è la traduzione di sette fiabe dei Grimm che Landolfi portò a termine nel 1941, contemporaneamente alla versione di alcuni capitoli dell'*Ofterdingen*, su invito di Traverso, per l'antologia di prosa tedesca *Germanica. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, uscita nel 1942 presso la casa editrice Bompiani, nella collana «Pantheon», all'epoca diretta da Elio Vittorini. Impresa speculare alla più famosa *Americana*, curata dallo stesso Vittorini e uscita nel 1941, l'antologia presentava una silloge di prosatori tedeschi dal Seicento al primo Novecento, con un raffinato corredo iconografico di tavole in bianco e nero. Suddivisa in sezioni cronologiche, con prefazioni critiche di Traverso e brevi profili biografici per ciascun autore, per il periodo classico-romantico l'antologia includeva nel *Settecento* soltanto Karl Philipp Moritz e Wilhelm Heinse, annoverava tra *I Titani* Jean Paul e Heinrich von Kleist, tra *Gli Olimpici* Goethe e Schiller, mentre eleggeva a rappresentare il Romanticismo Novalis, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Clemens Maria Brentano, Achim von Arnim, *Le veglie di Bonaventura*, allora attribuite ad Anonimo⁵, i Grimm, Joseph von Eichendorff e Franz Grillparzer.

La censura e le leggi razziali lasciarono il loro inevitabile segno su *Germanica*: oltre alle avanguardie espressioniste non vi figuravano, tra gli altri, i nomi di Heinrich Heine, Franz Kafka, Hermann Broch, degli esuli Thomas Mann e Robert Musil, di Hermann Hesse⁶. Se forse alcuni erano stati esclusi in vista di «un'antologia dei viventi»⁷, che non fu però mai realizzata, i nomi censurati nella scelta spuntavano tuttavia a tratti nei preludei critici⁸, e tra le centododici tavole si nascondevano in bella vista

grafia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006), 2 voll., a cura di Idolina Landolfi, Cadmo, Fiesole 2015, vol. I: Idolina Landolfi, *A carte scoperte. L'autore e il traduttore: una biografia di Landolfi attraverso il rapporto con gli editori, il pubblico, le riviste, i contemporanei*, p. 61.

⁴ Sulle traduzioni dal tedesco si veda «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., vol. II: *Le opere, i giorni: bibliografia*, con una prefazione di Giovanni Maccari, pp. 94-97. La storia editoriale dell'*Ofterdingen*, in «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., vol. I, pp. 27-32, 59-63.

⁵ Dal 1987 definitivamente attribuite a Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831), direttore del teatro di Braunschweig. Cfr. Ruth Haag, *Noch einmal: Der Verfasser der 'Nachtwachen des Bonaventura'*, in «*Euphorion*», 81 (1987), 3, pp. 286-297.

⁶ Sulle lacune di *Germanica* cfr. Leone Traverso, *Curriculum*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di Pino Paioni – Ursula Vogt, «*Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura. Nuova Serie B*», 45 (1971), 1-2, pp. 11-14.

⁷ Del piano si legge nella lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 29 marzo 1941, in Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1985, pp. 123-124, qui p. 124.

⁸ In *Germanica. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Leone Traverso, Bompiani, Milano 1942, su Heinrich Heine pare esserci soltanto un accenno di



alcune prove di arte espressionista, l'«arte degenerata». Le leggi razziali toccarono anche Gabriella Bemporad, che per *Germanica* tradusse Heinse, Stifter e Hofmannsthal, costretta però a celare l'ascendenza ebraica dietro lo pseudonimo di Gabriella Benci⁹.

Fu Elio Vittorini, che era appassionato lettore delle *Mille e una notte*¹⁰ e avrebbe poi collaborato in Einaudi alla scelta delle illustrazioni delle *Fiabe del focolare* dei Grimm, per i Millenni (1951), a insistere con Traverso perché nel piano dell'antologia, tra i «mancanti», contemplasse anche i Grimm¹¹. In generale, in *Germanica* si nota un'attenzione particolare per il motivo del sogno e della visione. Si leggevano per esempio di Jean Paul due sogni, con un titolo redazionale *Venere morta sulle acque*, tratto da *Anni acerbi* (*Flegeljahre*, 1804)¹², e *Il sogno di Cristo orfano* (*Rede des toten Christus*), nota visione nichilista del *Siebenkäs* (1796), di Schiller un lungo brano del romanzo incompiuto *Il visionario* (*Der Geisterseher*, 1789) e, per la fiaba già prima del suo trionfo romantico, la traduzione della *Fiaba* (*Das Märchen*) goethiana dalle *Conversazioni di esuli tedeschi* (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795), vera celebrazione dell'omonimo genere letterario e del suo potenziale simbolico¹³. L'attenzione accordata da Traverso al sogno nella cultura tedesca è in linea con i suoi gusti di fine conoscitore del romanticismo e dell'estetismo tedesco, con l'ambiente dell'ermetismo fiorentino nel quale si

poche righe a p. 629, Franz Kafka figura nell'introduzione, a p. 10 e, brevemente, accanto ai nomi delle avanguardie, dei Mann, di Hesse nella sezione *Vie nuove*, pp. 1003-1005. Su questo punto si rimanda alla ricostruzione di Mario Rubino, *Literary Exchange between Italy and Germany: German Literature in Italian Translation*, in *Translation under Fascism*, ed. by Christopher Rundle – Kate Sturge, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2010, pp. 147-177, qui p. 170.

⁹ In Giovanni Sorge, *Ricordo di Gabriella Bemporad*, in «Il Cormorano», III, 1 (ottobre 2003), <<http://www.cristinacampo.it/public/2%20ricordo%20di%20gabriella%20bemporad%20di%20giovanni%20sorge.pdf>> (29 dicembre 2016).

¹⁰ In Elio Vittorini, *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, in «Pesci rossi», XVIII, 3 (marzo 1949), pp. 5-7, citato in Annalisa Stancanelli, *Vittorini e le mille e una notte. Pittura, fumetti e pubblicità nell'opera editoriale di Elio Vittorini*, Youcanprint (selfprint), 2013, p. 76.

¹¹ «[...] è necessario che tu non lasci fuori Novalis e Rilke (e non, di quest'ultimo, una ristampa da Errante, assolutamente!) Di altri mancanti considera in particolar modo i casi di Chamisso, fratelli Grimm, Freytag, Voss, Immermann (e Thümmel, Heinse, Trenk)». Lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 29 marzo 1941, in Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 123.

¹² Si cita l'edizione Jean Paul, *Anni acerbi*, a cura di Liborio Mario Rubino, Guida, Napoli 1990.

¹³ Nel suo studio *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari* (*Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, 1979), Mondadori, Milano 2004, p. 78, Jack Zipes fa risalire al *Märchen* goethiano l'inizio della rivoluzione del genere della fiaba portata a termine dai romantici.



diffuse l'interesse per il romanticismo europeo¹⁴, ma anche con il bisogno di un punto di fuga politico e temporale.

Quando si parla di traduzione in ambito germanico, il pensiero va subito alla riflessione filosofica sul tradurre che nasce dal confronto con le lingue sacre, da Martin Lutero a Moses Mendelssohn, passando per Johann Gottfried Herder e Friedrich Schleiermacher fino alla nuova traduzione della Bibbia di Franz Rosenzweig e Martin Buber, che comincia a uscire nel 1925. Se nel dibattito filosofico sulla traduzione domina quello che, semplificando, si può considerare l'aspetto alto, sacrale e arduo del tradurre, al centro degli scritti giovanili di Walter Benjamin sulla Bibbia e su Hölderlin, un peso minore sembrano avere i testi della letteratura popolare, che per la loro semplicità non pongono altrettante sfide¹⁵. Eppure, la letteratura popolare, che vive molto anche di traduzioni, rifacimenti e contaminazioni, ha sempre goduto dell'attenzione dei traduttori scrittori.

Limitandosi all'ambito italiano, nel corso del Novecento proseguì la tardiva scoperta della letteratura tedesca per l'infanzia, avviata a fine Ottocento, con il successo del classico di Heinrich Hoffmann, lo *Struwwelpeter* (1845), consacrato da un titolo indovinato, *Pierino Porcospino*, in una fortunata traduzione in versi del 1891, e con l'edizione minore dei Grimm tradotta nel 1897¹⁶. Dal canone tedesco di fiabe, filastrocche e

¹⁴ Sulla vocazione comparatistica ed europea dell'ambiente ermetico fiorentino negli anni Trenta, sul ruolo delle frequentazioni fiorentine di Tommaso Landolfi con il poliedrico e poliglotta Renato Poggioli, con Leone Traverso, Carlo Bo e Oreste Macrì cfr. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze 1990, in particolare pp. 22-25; infine, sulla pubblicazione del libro di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* nel 1930 cfr. Raffaele Manica, *La carne d'Europa. Benedetto Croce recensisce «La carne, la morte e il diavolo» di Mario Praz*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, cit., pp. 579-583.

¹⁵ Sull'idea di traduzione in Germania in generale e sul ruolo di Lutero cfr. Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica (L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique)*, 1984) a cura e con una nota di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata 1997, pp. 35-48.

¹⁶ La traduzione in versi di Heinrich Hoffmann è di Gaetano Negri, per il suo amico ed editore Ulrico Hoepli. Nel catalogo della casa editrice Hoepli si attribuiscono a Negri sia la prima edizione del 1882 («versi di G. Negri») sia la «nuova traduzione» del 1891, che è tuttora in stampa. Cfr. *Catalogo cronologico, alfabetico-critico, sistematico e per soggetti delle edizioni Hoepli 1872-1896*, con un'introduzione di Gaetano Negri, Milano, Hoepli (1896?), pp. 8 e 23, <<http://scans.library.utoronto.ca/pdf/4/4/catalogodelleedi00hoepuoft/catalogodelleedi00hoepuoft.pdf>> (29 dicembre 2016). La prima traduzione delle fiabe dei Grimm è per la casa editrice Ulrico Hoepli, una selezione illustrata del 1897, tradotta dalla scrittrice e giornalista Fanny Vanzi Mussini: Fratelli Grimm, *Cinquanta novelle per i bambini e per le famiglie*, trad. di Fanny Vanzi Mussini, Hoepli, Milano 1897. Per una prima indagine di taglio comparatistico e una bibliografia sulla ricezione italiana dei Grimm si rimanda a Dieter Richter, *Der Weg über die Alpen. Zur Geschichte der Aufnahme italienischer Märchen in Deutschland und deutscher Märchen in Italien*, in «Studi Germanici», 1 (2012), pp. 41-56.



letteratura per bambini, oltre alle *Fiabe* scelte dallo scrittore di Pico Farnese, spiccano la versione dei Grimm di Antonio Gramsci (a partire dal 1929)¹⁷, o la più tarda traduzione di *Max und Moritz* (1865) di Wilhem Busch ad opera di Giorgio Caproni (*Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo*, 1974)¹⁸, senza dimenticare, dello stesso Busch, nella gloriosa collana dei Classici del ridere di Angelo Fortunato Formiggini, un altro piccolo capolavoro di satira in versi, il *Sant'Antonio da Padova* (*Der heilige Antonius von Padua*, 1870) tradotto dal grecista Ettore Romagnoli nel 1920 e la versione di Gottfried August Bürger delle *Avventure del barone di Münchhausen* (*Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande: Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, 1786), uscita nel 1923 per la penna dello scrittore e regista Corrado Pavolini¹⁹.

Landolfi era poliglotta, conosceva fra le altre lingue il francese e lo spagnolo, il russo e il tedesco, traduceva per scelta, con raffinatezza, e per necessità, soprattutto quando la passione per il gioco d'azzardo affossava le sue finanze. Ma non traduceva qualsiasi cosa. Accettò i Grimm accanto a Novalis e a Hofmannsthal, pensò di tradurre alcune pagine in prosa di Hölderlin per *Germanica*, rinunciando in un secondo momento, rifiutò invece Achim von Arnim, Ludwig Tieck e più avanti Heinrich von Kleist²⁰. Chi lo legge sa che era scrittore dotto. Il romanticismo tedesco, e più in generale il cosiddetto romanticismo nero, hanno influenzato in più modi la sua scrittura. Si sa anche che da autore di fiabe e racconti fantastici conosceva bene la tradizione della fiaba romantica²¹. Nel 1938 aveva terminato il suo primo «romanzo per bambini», *Il prin-*

¹⁷ *C'era una volta... Le più belle favole dei fratelli Grimm*, tradotte da Antonio Gramsci, a cura di Elsa Fubini – Mimma Paulesu, Editori Riuniti, Roma 1987. Si veda anche, per una ricostruzione del contesto, Antonio Gramsci, *I racconti dei fratelli Grimm: le traduzioni originali dai «Quaderni del carcere»*, a cura di Nicola Caleffi – Guglielmo Leoni, con un saggio introduttivo di Lucia Borghese, Incontri, Sassuolo 2011.

¹⁸ La prima edizione è del 1974: Wilhelm Busch, *Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo. Storiella malandrina in sette baie*, nella versione di Giorgio Caproni, con una prefazione di Claudio Magris, Rizzoli, Milano 1974. Nella ristampa il titolo è abbreviato: Wilhelm Busch, *Max e Moritz*, nella versione di Giorgio Caproni, con una prefazione di Claudio Magris, Castelvechchi, Roma 2015.

¹⁹ Guglielmo Busch, *S. Antonio da Padova*, trad. di Ettore Romagnoli, disegni di Guglielmo Busch, Angelo Fortunato Formiggini, Roma 1920 (Classici del ridere, 38); Gottfried August Bürger, *Le avventure del barone di Münchhausen*, versione integrale di Corrado Pavolini, con xilografie di Benito Boccolari, Angelo Fortunato Formiggini (Classici del ridere, 43), Roma 1923.

²⁰ Cfr. Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, trad. di Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1999, pp. 65-79. Le note al testo di Idolina Landolfi non compaiono nella terza edizione del 2011.

²¹ Monique Baccelli, *Landolfi e il Romanticismo tedesco*, in *Lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 233-251.



*cipe infelice*²². Non sembrano necessarie altre spiegazioni per giustificare la traduzione landolfiana dei Grimm. Eppure, le fiabe che Landolfi sceglie sembrano lasciare spazio ad altre considerazioni sulla traduzione in questa forma meno sacrale, nell'universo prevalentemente profano della fiaba. La scelta stessa dei testi, come ha subito notato la figlia Idolina, e le poche note di Landolfi nel carteggio con Traverso sulle sue traduzioni per *Germanica* lasciano intravedere un'idea forte di traduzione e la ricerca di un'empatia poetica con i testi tradotti, celata dietro agli sfoghi contro i pagamenti modesti, la fatica e i passi incomprensibili²³.

Per l'amico germanista Landolfi scelse, accanto ai classici *Fiordirovo* (*Dornröschen*) e *Cappuccetto rosso* (*Rotkäppchen*), una fiaba di formazione, *Giandiferro* (*Der Eisenhans*), nello spirito avventuroso del *Principe infelice*, due racconti astrali, *I talleri di stelle* (*Die Sterntaler*) e *La Luna* (*Der Mond*), che non potevano di certo sfuggire alla sua passione per le astro-poetiche sette- e ottocentesche e per il viaggio immaginario di matrice non solo ariostesca²⁴, *La ragazza senza mani* (*Das Mädchen ohne Hände*), una fiaba horror con lieto fine sull'arto-metafora della scrittura, e infine una fiaba animale, *Pidocchietto e pulcetta* (*Läuschen und Flöhchen*), che si combina senza fatica con il bestiario fantastico dello scrittore²⁵. In molte la ricchezza improvvisa o riconquistata, ossessione di uno scrittore spesso malpagato e inseguito dai debiti di gioco, è il premio finale, talvolta della bontà, per l'orfanella di *Talleri di stelle*, talvolta del coraggio e dell'amore, in *Giandiferro*, o per la bella addormentata tardiva ricompensa, con l'amore e la felicità, di una lunga attesa.

L'edizione usata da Landolfi era, lo suggerisce Idolina sulla base dei volumi nella biblioteca del padre, la raccolta completa per le edizioni Reclam in tre volumi, in una stampa del 1939. Le fiabe risalgono in parte alla prima edizione del 1812, *Fiordirovo*, *I talleri di stelle*, *Cappuccetto rosso*, *Pidocchietto e pulcetta*, *La ragazza senza mani*, altre sono più tarde. *Giandiferro* fa parte dell'edizione del 1850 e *La luna* dell'ultima, la settima, del 1857. Alcune trascrivono una fonte orale, altre sono contamina-

²² Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 1003-1004. *Il principe infelice* è ripubblicato in *ivi*, pp. 357-388. Il secondo «romanzo per bambini» di Landolfi, *La raganella d'oro*, fu completato nel 1947 ma uscì soltanto nel 1954, ora in *ivi*, cit., pp. 809-834. Vanno ricordate anche le tre filastrocche pubblicate nel 1968, e raccolte in *Id.*, *Opere*, II (1960-1971) a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1997, pp. 1243-1249.

²³ Cfr. «*Il piccolo vascello solca i mari*», vol. I, cit.

²⁴ Emanuele Zinato, *Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, in «Chroniques italiennes», 81-82 (2008), 2-3, pp. 209-218.

²⁵ Sui legami tra opera landolfiana e traduzione dei Grimm si veda Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit. In *Germanica*, cit., la traduzione landolfiana delle fiabe dei Grimm si trova alle pp. 552-576.



zioni letterarie, come una delle più recenti, *La luna*, che figura appunto nell'edizione del 1857²⁶, quando ormai la parodia dello scenario lunare e della selenofilia era acquisita, sia in letteratura, almeno a partire dalla novella *Der Mondsüchtige (Il sonnambulo)*, 1832) di Ludwig Tieck, sia nella cultura popolare, nella tradizione del *Volkslied*²⁷.

Diverse nel tono e nello stile, più orale alcune, più letterario altre, le fiabe elencate ricordano in vario modo al lettore motivi e stilemi della scrittura di Landolfi, non solo del Landolfi fantastico, a riprova di un debito verso il romanticismo tedesco, ma ancor più, si vuole supporre, della dominante presenza dello scrittore nell'atto stesso della traduzione. Landolfi si fa sentire nella selezione dei testi, dei motivi, nelle scelte linguistiche.

Si prenda ad esempio *Pidocchietto e pulcetta*, una fiaba classica, in prosa e versi, tutta costruita sull'uso di figure di ripetizione. *Pidocchietto e pulcetta* sembra rispondere a una delle caratteristiche della letteratura di Landolfi secondo Italo Calvino:

In un'opera come quella di Tommaso Landolfi la prima regola del gioco che si stabilisce tra autore e lettore è che presto o tardi ci si deve aspettare una sorpresa; e che questa non sarà mai gradevole o consolante, ma avrà l'effetto, nel più blando dei casi, d'un'unghia che stride contro un vetro, o d'una carezza contropelo, o d'una associazione di idee che si vorrebbe scacciare subito dalla mente²⁸.

La struttura di questa fiaba è infatti tipica della tradizione del perturbante romantico: un elenco per nulla omerico di personaggi, un pidocchietto e una pulcetta, un usciolino e una scopettina, una carriola e un letamino, ovvero un piccolo mucchio di letame, un alberuccio e una ragazzina, infine una fontanella; la classica serie di sfortunati eventi (pidocchietto si brucia, pulcetta piange, usciolino stride, scopettina spazza, carriola corre, letamino arde, alberuccio si scuote e la ragazzina rompe una brocca). E ogni azione accade, semplicemente, si spiega soltanto come reazione piuttosto irrelata a quel primo infelice evento, Pidocchietto che si brucia nella pentola dove fermenta la birra: «Cadde il pidocchietto dentro

²⁶ Per le datazioni e le fonti delle fiabe si rimanda all'edizione critica del Deutscher Klassiker Verlag, Jakob und Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837), hrsg. v. Heinz Rölleke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985.

²⁷ Jutta Assel – Georg Jäger, *Volksliedmotive auf Postkarten*. «Guter Mond, du gehst so stille», reperibile sul «Goethezeitportal», <<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6442>> (29 dicembre 2016).

²⁸ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Adelphi, Milano 2001, pp. 551-563, qui p. 551.



e si bruciò. Allora la pulcetta cominciò a gridare forte. Disse l'uscio-
lino: 'Ché gridi Pulcetta?'. 'Perché Pidocchietto s'è bruciato'. / Allora l'Uscio-
lino cominciò a stridere»²⁹, e così via finché si arriva all'ultimo figurante,
alla fontanella che decide di scorrere, e annega tutti, dall'ultimo al primo.
Ecco ciò che accade davvero: l'inversione dell'elenco, il ripiegarsi della
fiaba su di sé, come un'onda, e il ritorno alla prima parola e al primo per-
sonaggio, Pidocchietto, il primo a bruciarsi e l'ultimo ad annegare. Questa
semplice fiaba si avvita su figure di ripetizione assassine, l'elenco, l'ana-
fora, il parallelismo e infine il ciclo, che si chiude a distanza sul sostanti-
vo «pidocchietto», in una festa di diminutivi e in una lingua che ostenta
inutilmente innocenza, tra prosa e filastrocca, dal fuoco all'acqua, dalla
vita alla morte, con una struttura circolare irriverente. In questo testo fal-
samente innocuo e privo di tropi l'imprevisto nasce dall'ovvia reazione
di una fontanella, che non può, per sua stessa definizione, far altro che
acqua, e se proprio si vuol indicare un motivo, forse la fontanella inonda
tutto e tutti per placare il dolore e l'ustione di Pidocchietto.

Nella fiaba animale dei Grimm la lingua, nella sua forma più semplice,
nel suo significato letterale, produce una trappola mortale, cioè l'annega-
mento di tutti i personaggi, per sue regole interne, nel gioco compositivo
di una prosa elementare e di rime infantili³⁰. Se nella tradizione tedesca
l'Icaro letterario sfida il sole soprattutto nel canone lirico, nell'inno, nella
poesia di Hölderlin, nel confronto con la Bibbia, nelle fiabe la lingua è
pericolosa in una dimensione profana e quotidiana, e il pericolo vi è spes-
so innescato proprio dall'onnipotenza della parola.

II. Che la lingua, e la letteratura, e persino la traduzione, possano
essere pericolosi come di solito si ritiene pericolosa la vita è un motivo
ricorrente nell'opera di Landolfi, lo sanno bene i suoi lettori. Nel *Dialogo
dei massimi sistemi* del 1937, uno dei suoi testi più celebri, un certo
Y, ossessionato dall'idea di produrre un'opera d'arte originale, si reca
dal protagonista, *alter ego* dell'autore, e racconta una storia singolare di
come abbia deciso, dopo aver a lungo riflettuto sulla natura dell'opera
d'arte, che è meglio scrivere in una lingua diversa dalla propria, e peggio
conosciuta, per evitare le solite combinazioni di parole e di frasi. L'avven-
tura di Y con le lingue straniere non è a lieto a fine. Ha imparato da un

²⁹ Jakob e Wilhelm Grimm, *Pidocchietto e pulcetta*, in Idd., *Fiabe*, cit., pp. 57-59, qui p. 57.

³⁰ Si rimanda all'analisi che Wolfram Groddeck dedica allo *Struwwelpeter* di Heinrich Hoffmann, per la costruzione di senso attraverso l'uso di figure di ripetizione, senza l'uso di tropi, nell'episodio, altrettanto letale, della *Tristissima storia degli zolfanelli* (*Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug*), in Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, 2. durchgesehene Auflage, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2008, pp. 127-133.



capitano inglese, conosciuto per caso, il persiano, almeno così crede, senza l'ausilio di libri e grammatiche. Decide di comporre poesie, ne finisce tre, ma ben presto si accorge che non ha studiato affatto il persiano, bensì una lingua inesistente, di cui nel frattempo anche il capitano ha dimenticato le regole. Nella sua disperazione Y brucia pure i fogli di appunti scritti durante le cosiddette lezioni e rimane unico depositario di un sapere inutile. A Y, convinto che quella lingua inesistente sia comunque bellissima, non rimangono che le liriche, e il quesito se le si possa considerare arte. Quando sottopone a un critico uno dei testi, questi elargisce un complimento e il consiglio di tentare una traduzione, che Y produce a braccio. I primi tre versi del componimento nella lingua inesistente sono un'accozzaglia di suoni e accenti, i suoni si ripetono, le parole sono tutte diverse: «Aga magéra difúra natun gua mesciún / Snit guggérnis soe-wáli trussán garígúr / Gúnga bandúra kuttávol jerís-ni gillára». Y – si legge –

[...] improvvisando sul testo, tradusse:

Anche piangeva della felicità la faccia stanca
Mentre la donna mi raccontava della sua vita
E mi affermava il suo affetto fraterno³¹.

L'*alter ego* di Landolfi è l'unico a rigettare l'esperimento di Y, che qualifica come «il capriccio di un momento, capriccio in nessun modo codificato»³², e a difendere la storicità della lingua, come insieme di regole e convenzioni sostenute da un passato e da un popolo.

Y invece insiste sul riconoscimento del valore estetico dell'originale, a lui soltanto comprensibile, e promette di sottoporre al critico traduzioni con testo a fronte in bella calligrafia che, purtroppo per lui, nessuno vorrà. L'ossessione per quell'esperimento lo condurrà alla follia. Come ricorda Italo Calvino, nel testo autobiografico *Des mois* (1967) Landolfi ritorna sull'argomento: «Ameni tentativi di chi cerca nuovi linguaggi! e necessariamente rientra in qualche antichissimo sistema di rapporti, donde non si evade»³³.

Nel *Dialogo dei massimi sistemi*, agli occhi di Y la traduzione perde completamente valore, perché riproduce soltanto il senso, non il fascino

³¹ Tommaso Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 43-55, qui pp. 51-52.

³² *Ivi*, p. 49.

³³ In Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 559, a cui si rimanda in generale sul *Dialogo dei massimi sistemi* e sulle lingue immaginarie di Landolfi. Per un'analisi di ampio respiro del racconto nel contesto della riflessione di Landolfi sulla lingua, cfr. Beatrice Stasi, *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, in «Chroniques italiennes», 81-82 (2008), 2-3, pp. 139-157.



dell'originale, racchiuso nel suono. Purtroppo, la soluzione estrema di Y si allontana dalla lingua viva, reale, esistente e non conduce né all'arte né alla vita. Ma rimane il potere seduttivo dell'azzardo linguistico, della traduzione, della «vasta tastiera» che per Eugenio Montale è necessaria al traduttore, mentre si «può diventare un grande scrittore in proprio usando poche centinaia di parole [...]»³⁴.

Altrove, in un racconto fantastico del 1942, intitolato *La spada*, Renato scova una spada preziosa nella dimora decaduta del suo casato. Una volta estratta la spada, Renato scopre che la lama è trasparente. Dalla «lama di sole» affiorano «parole leggere» in caratteri molto antichi che ne descrivono il segreto potere³⁵. La lama taglia qualsiasi cosa, ma invece di consentire a Renato di conquistare il mondo, distrugge tutto ciò che potrebbe dargli felicità. La precisione della spada, metafora fin troppo limpida delle ossessioni stilistiche dello scrittore, è imperativa. Renato non può sottrarsi alla volontà della lama, tanto che uccide la bellissima fanciulla che gli si avvicina senza arretrare di fronte al pericolo. Perde così sia la felicità, sia la magia nefasta della spada, che si esaurisce nell'omicidio.

La lingua uccide, o conduce alla follia, la lingua è un rischio, e lo è soprattutto quando si voglia evitare la ripetizione, l'esito scontato di un numero limitato di combinazioni, rincorrendo lingue inventate o arcaiche spade. Come si è visto, anche in *Pidocchietto e pulcetta* dei Grimm il gioco linguistico finisce male, ma all'interno di un insieme di codici riconoscibili, anche troppo riconoscibili, una ridda di figure di ripetizione, in uno stile piano. Dunque perché scegliere questo testo? Se uccide l'*apax* e uccide la ripetizione, cosa distingue le due vie, se distinzione c'è?

In una lettera a Traverso, che gli aveva redatto il lavoro, Landolfi difende le proprie scelte stilistiche nella traduzione dei Grimm. Racconta infatti la figlia Idolina che Traverso dovette aver avanzato qualche riserva

³⁴ Eugenio Montale, *Buon anno senza perle ai traduttori mal pagati!*, prosa del 1949 sulla scomparsa dei traduttori scrittori nel dopoguerra, pubblicata sul «Corriere d'informazione», 28-29 dicembre 1949, ora in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere*, 2 voll., a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, vol. I: *Prose 1920-1979*, pp. 886-889, qui pp. 886-887. La citazione completa: «Buone feste e buon anno anche ai traduttori, amico lettore! Chi conosce la loro vita e i loro stenti non può, in questa chiusura del 1949 letterario, non mandare ad essi un saluto molto reverente. Si traduce molto, in Italia, sebbene meno che altrove, ma come si traduce? Tradurre è difficile, in certo senso più difficile che scrivere opere originali. Si può diventare un grande scrittore in proprio usando poche centinaia di parole; ma per tradurre occorre una vasta tastiera e una profonda conoscenza di almeno due lingue (quella da cui e quella in cui si traduce) e dei possibili scambi, delle possibili equivalenze delle due lingue in giuoco. Fino al '43 si dedicarono alle traduzioni anche ottimi scrittori tenuti lontani dalle redattorie (allora) collaborazioni giornalistiche da veti e ostracismi di natura non precisamente letteraria».

³⁵ Tommaso Landolfi, *La spada*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 283-288, qui pp. 284-285 e per la datazione pp. 992-993.



rispetto ad un «chiunque» e all'espressione «dar di piglio» (in *Fiordirovo*). Alle obiezioni dell'amico Landolfi replica: «Ad ogni modo, per questo *chiunque* come per non so che *dar di piglio* e simm., spero che vorrai conceder anche a me i miei vezzi? O perentorietà dei dotti!». E riprendendo la scelta di quel termine, il «dar di piglio», Landolfi insiste altrove che l'amico può sì correggere le sviste ma non «[...] alterare quel po' di piglio che è l'unica risorsa di una versione in fondo così piatta e normale. Tale pochezza appare addirittura lampante a chi si accinga a una versione da Federico D'Ardenberga, alla quale vengo»³⁶.

Di quella sua versione piatta dei Grimm Landolfi rivendicava però i vezzi, come l'unico azzardo che da giocatore si era concesso, per mantenere vivo, di qui l'uso della parola «piglio», il senso di avventura, rischio e vertigine che la lingua gli procurava, con la sua infinita storia.

a chi o a che cosa può giovare la ripetizione a volontà di checchessia? Agli uomini, alla loro società, ai loro bisogni: a nessuno e a niente. E finalmente: non è l'irripetibile la nostra ultima meta, e la nostra unica salvezza dai, contro i, fatti?³⁷

In *Pidocchietto e pulcetta* la ripetizione è l'evento letale, accade, diventa sistema. Ma anche la ricerca dell'irripetibile, del vezzo, della variante, espone secondo Landolfi a considerevoli rischi. Nella fiaba animale dei Grimm uccide la ripetizione ineluttabile delle azioni e degli eventi, che si cristallizza nella lingua, nella retorica dello sdoppiamento e del senso letterale, nei testi di Landolfi la minaccia deriva invece anche dalla ricerca dell'eccezione. Ma bisognerebbe aggiungere che si tratta di una semplice ipotesi, di un forse, il primo di molti.

«La mia moglie era agli scappini, il garzone scaprugginava, la fante preparava la bozzima...», così comincia la *Passeggiata*, il «racconto impossibile»³⁸ che svela al lettore l'amore di Landolfi per il dizionario, per il dizionario etimologico e, con essi, per la lingua³⁹. Forse era soprat-

³⁶ Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit., p. 75.

³⁷ Tommaso Landolfi, *Des mois*, 1967, in Id., *Opere*, II, cit., pp. 679-802, qui p. 695.

³⁸ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 558, Il racconto *La passeggiata*, tratto dalla raccolta landolfiana del 1966 *Racconti impossibili*, è incluso nella selezione di Calvino, Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, cit., pp. 508-510.

³⁹ In una recensione del 1954 all'edizione einaudiana delle *Fiabe russe* di Afanes'ev Landolfi ragionava sui motivi del successo delle fiabe e dell'attenzione loro riservata dalla letteratura alta. Vi nominava, come motivo prevalente, l'interesse linguistico: «Ma se, come si disse, sempre la letteratura popolare ha fornito alimento alla qualificata, rimane il fatto che presso tutti i popoli e in ciascuna delle loro storie spirituali c'è un particolare momento in cui di quell'apporto si prende più chiara coscienza; al che concorrono sazieta dei vecchi schemi, bisogno periodico di abbeverarsi alle pure fonti [...] e prevalentemente, checché se ne dicesse da coloro che in quell'abbeveratura cercarono appunto salvezza



tutto l'avventurosa esplorazione dell'onnipotenza della lingua e di quel particolare *Wunderkabinett* che è il dizionario ad avvicinare il raffinato Landolfi alle sette semplici *Fiabe* dei Grimm, o meglio ai Grimm stessi, gli iniziatori del *Deutsches Wörterbuch*, avviato nel 1838, un secolo prima della traduzione landolfiana. Parrebbe provarlo, per esempio, la scelta di tradurre alla lettera il titolo della fiaba *I talleri di stelle*, in tedesco *Sterntaler*, una moneta tardosettecentesca con una stella entro la quale è iscritto lo stemma di un ordine nobiliare. Mentre nel 1897 il titolo era stato tradotto, con riferimento al contenuto, come *Stelle cadenti*⁴⁰, Landolfi mantiene l'unità di oggetto e segno, di titolo e fiaba. La moneta con la sua storia e la stella che le dà il nome sono la stessa cosa. Dalla parola *Sterntaler* si dispiega l'intera fiaba, nella quale le stelle-monete cadono dal cielo in grembo all'orfanella buona e poverissima⁴¹. Per altre vie, l'amore per la lingua si manifesta nella memoria stilistica, negli omaggi alla storia della lingua letteraria italiana. Con Traverso, per esempio, Landolfi insiste per mantenere il termine «reginotta»⁴². È possibile che volesse in tal modo onorare le fiabe di Luigi Capuana, che proprio nell'introduzione alla raccolta *C'era una volta...* (1882) spiegava il significato in dialetto siciliano delle parole «Reuccio», per principe reale, e «Reginotta», per principessa reale⁴³. Nello stesso universo inverosimile, molto siculo, Capuana calava anche, divertito, i suoi lupi mannari di ascendenza nordica, poi così cari allo stesso Landolfi. Analogamente, se nell'edizione del 1897 *Rotkäppchen* diventa *Scuffietta rossa*⁴⁴, Landolfi riprende invece il titolo scelto dal fiorentino Carlo Collodi per la sua traduzione dell'originale francese di Charles Perrault, *Cappuccetto rosso*⁴⁵. In un orizzonte più ampio, si può

dalla letteratura, interessi linguistici». Tommaso Landolfi, *Fiabe russe*, in Id., *I russi*, a cura di Giovanni Maccari, Adelphi, Milano 2015, pp. 54-57, qui p. 55.

⁴⁰ Fratelli Grimm, *Cinquanta novelle*, cit., p. 137.

⁴¹ Nel *Deutsches Wörterbuch* dei Fratelli Grimm, al lemma 'Sterntaler' si legge: «[...] dicesi quei talleri dell'Assia, che il langravio Federico II fece coniare nel 1776 per l'Ordine del Leone. Il retro rappresenta la stella a otto punte dell'Ordine del Leone» (lemma 'Sterntaler', versione on line del DWB [= *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, S. Hirzel, Leipzig 1854-1961]). La fiaba, va inoltre notato, cita un evento storico cruento. Queste monete erano tristemente famose perché con esse erano stati pagati i soldati tedeschi inviati da Federico II, langravio d'Assia, a combattere per l'Inghilterra nella guerra di indipendenza americana. Dello stesso conio erano le ricompense ai parenti dei caduti.

⁴² Nel carteggio con Traverso, riportato da Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit., p. 74.

⁴³ Luigi Capuana, *Prefazione*, in Id., *C'era una volta...*, con una nota di Stefano Rolando, illustrazioni di Enrico Mazzanti, Sellerio, Palermo 1988, riproduzione dell'edizione del 1902 per Bemporad (1ª ed. 1882), p. 10.

⁴⁴ Fratelli Grimm, *Cinquanta novelle*, cit., p. 261.

⁴⁵ Per questa suggestione, cfr. il lemma 'cappuccetto' in *Grande dizionario della lin-*



infine supporre che Landolfi fosse attratto dalla consapevolezza con la quale i Grimm, che fanno uscire la prima raccolta di fiabe nel 1812, in anni di guerre e sconvolgimenti, mostrano come lingua e violenza⁴⁶ abbiano un rapporto quotidiano, di cui la letteratura può rendere conto al meglio perché di lingua è fatta, e conosce più di altre forme espressive il potere di quella particolare spada.

III. La scelta di fiabe dei Grimm, nella sua particolare intenzione tematica e formale, sembra tuttavia preludere con più chiarezza alla soglia poetica che Landolfi varcherà con la stesura, nel 1949, di *Cancroregina*, diario e narrazione di un viaggio mancato verso la luna e suo più rilevante esperimento fantascientifico⁴⁷. Scegliendo non a caso *La luna* come ultima fiaba del ciclo dei Grimm per *Germanica*, Landolfi salda

gua italiana, 21 voll., fondato da Salvatore Battaglia, direttore scientifico Giorgio Bàrberi Squarotti, Utet, Torino 1961-2002, vol. II: *Balc-Cerr* (1971); su Carlo Colloidi traduttore di Charles Perrault, *Racconti delle fate*, per l'editore Paggi di Firenze nel 1876, e sul titolo *Cappuccetto rosso* per l'originale francese *Le petit chaperon rouge* del 1697 cfr. l'interessante ricostruzione di Giulia Donato, *Colloidi scrittore di fiabe*, in «Fabbrica del Libro», XIII (2007), 1, pp. 13-18.

⁴⁶ Sull'attualità sociale e politica della fiaba romantica si veda di nuovo Jack Zipes, *Spezzare l'incantesimo*, cit., pp. 86-155. Per la presenza della morte nelle fiabe, si rimanda al saggio tuttora insuperato di Siegmund Freud, *Il motivo della scelta degli scrigni* (1913), in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, prima edizione in volume unico, Bollati-Boringhieri, Milano 1991 (1ª ed. in 2 voll. 1969), pp. 159-174.

⁴⁷ Già nella raccolta *Il Mar delle Blatte e altre storie*, uscita nell'estate del 1939, si leggevano il trattato di astronomia fantastica *Da: «L'astronomia esposta al popolo». Nozioni d'astronomia sideronebulare e Asfu*, quest'ultimo un racconto surreale su un immaginario viaggio intergalattico verso la remota città di Asfu, in Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 226-236 e 265-270. Tra le prose fantascientifiche di Landolfi interessa qui ricordare, per l'argomento linguistico, il «racconto impossibile» *S.P.Q.R.*, uscito nel 1966, in origine pensato con il titolo *Galasseide/S.P.Q.R.*, dedicato alle ipotesi bislacche di uno scienziato alieno sulla sigla S.P.Q.R., unica testimonianza residua dell'esistenza di una lingua sulla terra imbarbarita, e il raccontino «Zzzz», pubblicato per la prima volta nel 1965, su uno scienziato che dialoga con una misteriosa entità extraterrestre, la cui lingua composta di sequenze consonantiche è compresa soltanto dal lui, in Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., rispettivamente pp. 609-615 e 973-977. Sulla fantascienza in Italia, cfr. Tommaso Pincio, *Un marziano in cattedra*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, cit., pp. 836-841, in particolare, su Landolfi, p. 839. Sul contesto culturale coevo a *Cancroregina*, si rimanda all'interessante studio sulla produzione fantascientifica di Primo Levi: Francesco Cassata, *Fantascienza? Science Fiction?*, Einaudi, Torino 2016. Primo Levi scrisse il suo primo racconto fantascientifico nel 1946. Nonostante le vistose differenze tra le biografie dei due scrittori, nei trattati pseudoscientifici di Landolfi, nei racconti fantascientifici e in particolare in *Cancroregina* sembrano presenti alcune delle qualità che Cesare Cases riconosceva alla fantascienza di Levi, nel distinguerla da quella americana: «la malinconia umanistica», la «consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale» (Cesare Cases, *Difesa di «un» cretino*, saggio del 1967 citato in Francesco Cassata, *Fantascienza? Science Fiction?*, cit., p. 65).



il motivo linguistico della ripetizione e della sua potenziale violenza o fatalità al tempo ciclico delle fasi lunari. La fiaba narra infatti il furto della luna, motivo che ricorre nel *Racconto del lupo mannaro*, scritto da Landolfi poco prima della traduzione dei Grimm, nel 1939. In questo breve divertimento gotico, Landolfi aveva affrontato con ironia il lato oscuro della fuga romantica verso il tempo naturale della luna, privo di fremito storico⁴⁸. La ripetizione del plenilunio vi scandiva la maledizione metamorfica, in un movimento regressivo verso l'animalità e la barbarie al quale i lupi mannari del racconto reagiscono tentando di far sparire la luna, senza successo.

Nel testo dei Grimm, la luna è in origine uno «splendente globo» comprato da un sindaco per tre talleri e affisso a una quercia, quasi fosse un requisito teatrale, o un oggetto di pura utilità privato del suo fascino letterario, tanto è a portata di mano. La rubano quattro giovani per illuminare il loro paese afflitto da notti buie e ne hanno cura rifornendola d'olio, finché giunti uno dopo l'altro a fine vita se ne portano via nella tomba un quarto ciascuno. Nell'aldilà la luce della luna crea scompiglio risvegliando i morti tanto da indurre San Pietro a una inusuale catabasi per recuperare la luna e appenderla al cielo⁴⁹.

Il racconto landolfiano del lupo mannaro esordisce più gotico sul «funesto splendore» lunare: «L'amico ed io non possiamo patire la luna: al suo lume escono i morti sfigurati dalle tombe [...] tutto c'è da temere, ogni erbetta ogni fronda ogni animale, una notte di luna». L'amico ruba la luna che, nel *climax* ironico del racconto, è tonda, ma molliccia, quasi organica, «simile a una vescica di strutto, ma un po' più brillante» e di modi poco nobili. Quando cercano di disfarsene lasciandola salire su per il camino, la stretta della canna fumaria le fa produrre «un rovellio, dei flati sordi al pari di trulli, come quando si punge una vescia, persino dei sospiri [...]». La luna se ne torna al suo posto uscendo per il camino, innocua, finché dura la fuliggine che la ricopre. L'illusione di pace dei lupi mannari è presto svanita. La luna impiega poco a ristabilire il dominio del tempo circolare: «contro la luna non c'è niente da fare».⁵⁰

O forse no, qualcosa da fare c'è, per esempio cambiare il corso del tempo e congelarlo come in *Fiordirovo*. Per questa fiaba Landolfi rifiuta il titolo più letterale scelto nella prima edizione italiana, *Rosaspina*. Pur

⁴⁸ Tommaso Landolfi, *Il racconto del lupo mannaro*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 247-249 e per la datazione pp. 988-989. Se Landolfi manteneva le distanze, con ironia, dal romanticismo nero e fantastico europeo, la sua ammirazione per Giacomo Leopardi rimase immutata nel tempo. In proposito Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 65-66, 73-74; su Landolfi e la luna leopardiana cfr. anche Antonio Prete, *Cosmografie landolfiane. Fisica e metafisica lunare*, in «Chroniques Italiennes», 81-82 (2008), 2-3, pp. 111-118.

⁴⁹ Jakob e Wilhelm Grimm, *La luna*, in Idd., *Fiabe*, cit., pp. 61-64.

⁵⁰ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 247 e 249.



avendo appena usato la parola «rosaspina», rosa selvatica, nel romanzo del 1939, *La pietra lunare*⁵¹, Landolfi insiste per mantenere l'elegante titolo di genere maschile⁵², un suo neologismo, nel quale spicca l'unione imprescindibile tra il rovetto e la fanciulla-fiore del titolo dei Grimm. È il bosco dormiente, per ipallage, della versione di Charles Perrault, *La belle au bois dormant* (1697) che sottrae la fanciulla alla morte della prima maledizione proteggendone il sonno pieno di speranze⁵³.

IV. È però soltanto con *Cancroregina* che le tracce disseminate nella traduzione dei Grimm, sul potere della lingua, sulla ripetizione, sullo scenario lunare, sul rapporto fra letteratura e tempo, consentono un'ipotesi sulla lettura novecentesca che Landolfi fa del fantastico romantico tedesco. In particolare, già all'epoca della traduzione dei Grimm Landolfi, rimasto ormai fedele soltanto alla luna leopardiana, sembra conoscere molto bene l'opera di Franz Kafka, lo scrittore che più di altri ha saputo interpretare, tra i moderni, il romanticismo visionario della tradizione tedesca. Landolfi legge Kafka in originale nel 1936⁵⁴, e già nel 1940 scrive

⁵¹ Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 117-202, qui p. 148. Nelle parole della donna-capra Gurù: «Sulla soglia del camposanto fioriscono le rosa-spine, anche là dovrai venire con me...». L'occorrenza è citata nel lemma «rosaspina», in *Grande Dizionario della lingua italiana*, cit., vol. 16: *Rib-Roba* (1993).

⁵² Al titolo *Rosaspina* per l'originale *Dornröschen* nell'edizione Hoepli del 1897 Landolfi preferisce Fiordirovo o Fiordipruno, cfr. il carteggio Landolfi/Traverso citato in Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, cit., p. 74. Varrebbe la pena indagare le scelte delle molte traduzioni coeve o precedenti dei Grimm. «Fiordipruno» è per esempio la soluzione adottata da Franco Bianchi per l'edizione Sonzogno del 1912 di una scelta di fiabe dei Grimm: Grimm, *Fiabe*, Sonzogno, Milano 1912 («Biblioteca Universale», 429). Va ricordato inoltre che Collodi, traducendo *La bella addormentata*, scrive di «pruneti» e «roveti»: Carlo Collodi, *La bella addormentata nel bosco*, in Id., *I racconti delle fate*, illustrazioni di Gustave Doré, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Adelphi, Milano 1976, pp. 15-16.

⁵³ Nel diario *Des mois*, Landolfi indugia sulla finta promessa del ciclo, del ritorno all'origine, del cerchio che si chiude: «la vita non ci presenta che situazioni e condizioni aperte, non pure senza soluzione, ma altresì senza conclusione formale; la vita cioè, geometricamente immaginata, è lineare. E a noi questo, per qualche dannato motivo, non va a genio; noi vorremmo, e ci studiamo di farlo in tutti i modi, riportarla alla forma del cerchio». Continuando con una riflessione sul tempo osserva: «Certe volte [...] può apparire consolante, tra le molte possibili ed insufficienti, un'immagine rovesciata del tempo, nella gelida luce dell'intelletto. Mettiamo, una vita umana che cominci dalla vecchiaia e vada verso la puerizia: in una tale finzione tutto tornerebbe egualmente e perfettamente. Tutto, tranne una cosa: la speranza, forza del giovane e vano rimpianto del vecchio; sembrerebbe impossibile porre innanzi a un vecchio che procedesse a ritroso la speranza. Ma ecco dove si palesano le risorse dell'intelletto, o dove si rivela apparente l'irreversibilità della speranza. Ambedue, vecchio e giovane, potrebbero parimenti nutrirla: il primo nella carne, dunque precipitandosi alla sua fine e ad essa quasi anelando, il secondo nell'animo, dunque anelando alla sua origine». Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., pp. 734-735.

⁵⁴ Idolina Landolfi, *Cronologia*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. XLIV.



una divertita parodia della *Metamorfosi, Il babbo di Kafka*⁵⁵. Nella sua cerchia fiorentina, del resto, Kafka era ben noto. Da germanista, Leone Traverso lo aveva letto in tedesco, Carlo Bo, Renato Poggioli e Oreste Macri ne avevano scritto partecipando alla prima intensa fase della sua ricezione, oscillante tra i due estremi del Kafka religioso delineato da Rodolfo Paoli, uno dei suoi primi traduttori, e la lettura umanistica e cosmopolita di Anita Rho, che ne aveva tradotto varie prose, edite e inedite, nel 1935⁵⁶. Ma la frequentazione landolfiana dei testi kafkiani pare andare ben oltre il contesto italiano e fiorentino, e ben oltre un semplice epigonismo del fantastico orrorifico della *Metamorfosi*. L'attenzione che Landolfi dedica al tempo, alla ripetizione in senso linguistico e temporale, allo stile e alle parole nella traduzione dei Grimm, questa l'ipotesi che si vuole sostenere, si riversa nell'immediato dopoguerra in una vena novecentesca che, almeno in ambito tedesco, indica una conoscenza fine di Kafka e della sua idea di una letteratura che si scopre senza pubblico, ormai destinata soltanto a interrogarsi sulla legittimità stessa della parola letteraria.

Il tema del cerchio e della ripetizione, come spazio chiuso o tempo chiuso⁵⁷, è come noto uno dei motivi strutturali del racconto lungo *Cancroregina* (1949). Il manoscritto, che reca data e luogo, «Pico, agosto 1949», si compone di quarantaquattro fogli. Sul *recto* si legge il testo del racconto, scritto a matita, con molte correzioni, mentre sul *verso* si

⁵⁵ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 289-291.

⁵⁶ Sul ruolo dei primi traduttori e commentatori nella ricezione italiana di Franz Kafka, in particolare su Rodolfo Paoli, Anita Rho e Alberto Spaini e sul complesso scenario delle riviste letterarie e delle case editrici entro il quale questa ricezione si sviluppa, per esempio sul Kafka di «Solaria» e del «Frontespizio», si rimanda all'ampio studio monografico di Michele Sisto, in corso di stampa, per ora parzialmente diffuso come *paper*: Michele Sisto, *Le prime traduzioni italiane della 'Verwandlung' di Franz Kafka*, studio realizzato nell'ambito del progetto di ricerca FIRB 2012: *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza*, presentato al workshop *Berlin Alexanderplatz di Alfred Döblin: rileggere un classico in prospettiva multimediale e transnazionale nel contesto delle prassi traduttive del Novecento in Italia*, a cura di Stefania Sbarra, Università Ca' Foscari di Venezia, Sezione di Germanistica, 25 ottobre 2016. Sulla lettura kafkiana di Carlo Bo si veda invece Ursula Vogt, *Carlo Bo e Franz Kafka*, in «Studi urbinati», 82 (2012), pp. 41-57. Una ricostruzione delle diverse interpretazioni della ricezione di Kafka in Italia in Simone Costagli, *Moderno e metafisico. Quando la 'Metamorfosi' arrivò in Italia*, in *Metamorfosi di Kafka. Teatro, cinema, letterature*, a cura di Lucia Mor – Francesco Rognoni, Dejaco, Mergozzo 2014, pp. 85-107. Sulle traduzioni di Kafka in italiano fino al primo dopoguerra e in generale sul panorama della letteratura tedesca in Italia cfr. Paola Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi Germanici», 3-4 (2013), pp. 373-443.

⁵⁷ Sui motivi della narrativa di Landolfi, sull'alternanza di cerchio e caso, si rimanda alle pagine di Oreste Macri, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 13-15, 19-20.



trova il dattiloscritto di parte della traduzione della *Morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj⁵⁸. Il racconto del mancato viaggio lunare del protagonista, un io narrante, senza nome proprio, di professione scrittore, che sfugge all'idea del suicidio per seguire l'invito di un folle, Filano, a compiere un viaggio sulla luna, su un'astronave ibrida che vien detta dal suo creatore o costruttore «macchina» e «creatura»⁵⁹, è come si è detto l'unico compiuto racconto di fantascienza nella produzione di Landolfi. Da lettore di Jules Verne ed erudito conoscitore di viaggi immaginari, Landolfi si sentiva attratto dal nuovo vernacolo letterario⁶⁰. Come è stato dimostrato, quest'opera, che incornicia la narrazione dell'antefatto con le pagine di un diario fittizio, segna il passaggio da una fase prevalentemente fantastica alla produzione diaristica della maturità⁶¹. La luna è ovviamente presente, anche se non verrà mai raggiunta, e nessun senno vi verrà mai recuperato⁶².

Nell'*incipit* diaristico, il 23 marzo di un anno indefinito del Novecento, si scopre subito che il viaggio verso la luna non si è compiuto. Il solitario astronauta, che ha ucciso il suo mentore, per difendersi dalla sua violenta pazzia, è condannato a ruotare per sempre attorno alla terra: «Sopra di me, la luna, la romantica luna... che non mai spirò tanto orrore dalla sua faccia risucchiante, bianca e nera, dai suoi spalancati gurgiti di pietra calcinata»⁶³.

Solo e senza lettori, «escluso dal mondo, da tutte le sue cose semplici e naturali»⁶⁴ lo scrittore che ha liquidato il suo doppio (Filano, è stato scritto, combina alcuni fonemi del cognome Landolfi⁶⁵) obbedisce alla

⁵⁸ Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., pp. 1009-1013, qui p. 1013.

⁵⁹ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 517-565, qui pp. 521 e 524.

⁶⁰ Tommaso Landolfi, *Rien va*, in Id., *Opere*, II, cit., pp. 243-364, qui pp. 345-346.

⁶¹ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 993. Sui diari di Landolfi e l'eco della lettura di Kafka, cfr. Andrea Cortellessa, «*Cætera desiderantur*». *L'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in Id., *Lunazioni del cuore*, cit., pp. 77-106.

⁶² Nel romanzo per bambini *Il principe infelice*, la principessa Rami compie un viaggio rischioso verso il Paese dei Sogni, per salvare l'amato. Sulla via attraversa anche l'Impero della luna, dove è sempre notte e dove vige un immutabile plenilunio: «Dapprima alla principessa quei paesaggi apparvero incantevoli e non si stancava di ammirarli; ma ben presto cominciò ad essere assalita da strani brividi e non vedeva l'ora d'uscir dal paese. Certo la luna è una bella cosa, e superbe al suo lume si mostravano le grandi città di quel popolo grigio; ma vedersela eternamente là, immobile sulla propria testa, dava a chi non era del luogo un vago malessere». Tommaso Landolfi, *Il principe infelice*, in Id., *Opere*, I, cit., p. 373.

⁶³ *Ivi*, I, cit., p. 519.

⁶⁴ *Ivi*, p. 552.

⁶⁵ Cfr. Emanule Zinato, *Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, cit.



necessità di narrare: «Ebbene, ora che tutto quanto poteva avvenire è avvenuto da un pezzo, io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio». Alla fine, quando si dichiara ormai morto, il 30 maggio, ripete, come sue ultime parole: «Ora [...] sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. Io ero solo e senza speranze...». Seguono due righe di punti, che rispediscono il lettore all'inizio del racconto⁶⁶.

La regola della ripetizione che governa il mondo della fiaba si ripresenta anche in *Cancroregina*, questa volta come pura pulsione a ripetere l'atto del narrare, o il gesto dello scrivente, nel tempo artificiale della letteratura simile a un vuoto orbitare e ad una vita apparente. Se è stato detto che la fantascienza di Landolfi descrive la letteratura come viaggio folle e immaginario, e che forse l'astronave stessa è una metafora della letteratura⁶⁷, si potrebbe anche affermare che Landolfi nel racconto descrive in realtà l'atto stesso dello scrivere, il suo ibrido spazio-tempo, oltre la distinzione di morte e vita. Da una riflessione sull'amore per la lingua di matrice ancora ottocentesca e romantica Landolfi passa a una rappresentazione novecentesca della lingua che si trasferisce sul foglio⁶⁸, sua ultima meta, per una letteratura senza lettori. In *Cancroregina*, lo scenario romantico e lunare della scrittura viene affiancato e in parte superato dalla scena novecentesca della scrittura-pulsione, della parola che esce dal corpo dello scrittore, si posa sulla pagina e lì, in quell'atto privato, lascia l'unica traccia della vita letteraria.

La vera coprotagonista è l'astronave stessa, *Cancroregina*, femmina nel nome e nel corpo organico-meccanico. *Cancroregina* è anche il titolo del racconto, e come tale lo contiene, con tutti i suoi personaggi, è astronave, «infernale macchinario»⁶⁹ e «ventre»⁷⁰, ha organi interni, e strumentazioni; è ibrida, come il manoscritto stessa che la porta, per metà a matita e per metà dattiloscritto, per metà letteratura e per metà traduzione, per metà mano che scarabocchia lettere, «ignobili zampe di mosche»⁷¹, e per metà segno meccanico, per metà corpo, per metà macchina da scrivere. *Cancroregina* diventerà la prigioniera dello scrittore che esiste soltanto nel manoscritto/dattiloscritto, nel luogo e nel tempo della

⁶⁶ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., pp. 519-520, 565.

⁶⁷ Judith Obert, *Le voyage en orbite de Sisyphé. Cancroregina de Landolfi*, in «Italies», 17-18 (2014), pp. 683-711.

⁶⁸ Si vedano i brevi testi metaletterari tratti da *Il panier di chioccioline* (1968), *Parole in agitazione, La penna e A tavolino*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, cit., pp. 526-531, 532-543.

⁶⁹ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 519.

⁷⁰ *Ivi*, p. 547.

⁷¹ Lettera a Leone Traverso del 4 febbraio 1956, citata in «*Il piccolo vascello solca i mari*», vol. I, cit., p. 62. Così Landolfi vi descrive i caratteri della sua scrittura.



letteratura. L'astronave è macchina e «creatura», ma creatura è anche il mostro di Frankenstein, cioè una forma di vita artificiale.

Protetta in una grotta che i due, l'io narrante e Filano, raggiungono dopo un percorso montano di scenografia romantica e picana, a prima vista sembra «un grande oggetto di bizzarra forma, diversamente lucente; il quale [...] stava lì accosciato e tranquillamente ci guardava con mille occhi»⁷². La «creatura» è lucente e con mille occhi che sembrano i tasti rotondi di una macchina da scrivere in metallo. Lo scrittore, però, di Cancroregina non può dire

niente di preciso, anzi niente addirittura. [...] Pare dunque che essa si muova, in queste regioni dello spazio dove il mezzo entro cui si muove si presenta troppo rarefatto per sostenerla, emettendo davanti a sé atmosfera, del tipo poniamo della terrestre, alla quale, per dir così, di attimo in attimo si aggrappa. Non so del pari donde essa tragga la sua forza motrice o propulsiva o di qual dannato genere sia, e solo so che la si deve periodicamente alimentare, per una sua interna e vorace bocca, con altri granuli, bruni questi. Non so come si guidi, non come si arresti. Apparati esterni come eliche o simili essa non ha⁷³.

Dopo la morte di Filano,

Cancroregina tutta aveva cominciato a scuotersi, a fremere, a beccheggiare e rullare paurosamente, mentre il suo sibilo diveniva un brontolio o muglio minaccioso, simile a quello che rende talvolta il gas delle cucine e dei caminetti⁷⁴.

La volontà della macchina animale è indomabile, il protagonista non può che subirne la rotta.

Quanti tentativi ho fatti da allora per strapparla alla sua ostinata risoluzione, per ricondurla gradatamente sulla terra, per indurla magari ad approdare sulla luna, perché insomma questo immutabile procedere, questo giro senza scampo cessasse! E tutti vani! [...] E nulla: al suo primitivo corso essa non ha voluto in nessuna maniera tornare. Tutto quanto ne ho ottenuto sono stati brontolii fieri e minacciosi, rantoli, ululati, schianti, traballamenti, squilibri [...] tutto quanto so fare è alimentarla per questa sua fuga inutile e senza fine⁷⁵.

⁷² Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 533.

⁷³ *Ivi*, pp. 535-536.

⁷⁴ *Ivi*, p. 546.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 547-548.



Cancroregina è il ventre⁷⁶ nel quale lo scrittore, che nella finzione fantascientifica assomiglia a un Giona senza Dio, si trova solo con le parole in un tempo che non conosce più scansioni terrene, le parole della «vasta tastiera» della traduzione e le «poche centinaia di parole» del grande scrittore. Secondo una fantasia orrida già nota in Landolfi⁷⁷, le parole escono dal corpo stesso dell'astronauta letterario, a fargli compagnia, un intero bestiario prima reale, poi fantastico:

Dio, ti ringrazio nuovamente: ora ho anche la compagnia. Mi sono usciti dalla bocca, dal naso, dagli orecchi, dall'ombelico e dall'ano; qualcuno anche, ma molto più piccino, dagli occhi e dal cinci. Sono i più, neri e lustrati; peccato che puzzino [...]. Ora in ogni caso sono qui e, coi più grossi, posso anche parlare⁷⁸.

Le parole-animale sono immortali, se le inghiotte tornano fuori, solo buttarle fuori dal mezzo serve a qualcosa⁷⁹.

A riprova che il racconto parla della propria stesura, pare utile citare l'episodio del «vipistrello». Lo scrittore, traduttore e astronauta produce parole in libertà che imprigiona sul foglio, per poi sbarazzarsene se sono troppo strambe: quando un «vipistrello» gli entra nel cranio, lo costringe ad uscire, riuscendo a liberarsene soltanto dopo averlo «[...] afferrato e spianato colle palme e coll'aiuto di una sbarra di ferro», forse il rullo della macchina da scrivere, come se fosse un foglio di carta, dopo averlo «quindi piegato in otto», «stirato alquanto» e buttato fuori dall'astronave dove raggiunge nell'orbita attorno a Cancroregina tutti gli altri espulsi, al seguito del cadavere di Filano⁸⁰.

Dopo la morte violenta di Filano, si scopre che Cancroregina ha voce, di nuovo un ibrido di voce umana e di corpo meccanico, e una volontà. È «ostinata, monotona, senza accessi»⁸¹. L'unico appiglio per lo scrittore privato anche del tempo lunare rimane il foglio stesso. Il foglio del manoscritto fittizio e di quello reale vengono citati nel finale del racconto:

d'improvviso questo foglio, posato su questa specie di scrittoio, si è sollevato da sé e attraverso l'aria mi si è venuto a presentare giusto davanti

⁷⁶ Su Cancroregina come madre artificiale, cfr. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., p. 58; sulla fantascienza in Landolfi, *ivi*, pp. 122-123.

⁷⁷ Tommaso Landolfi, *Il Mar delle Blatte*, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 205-225, qui p. 205.

⁷⁸ *Ivi*, p. 559.

⁷⁹ Sulle parole come personaggi della narrativa di Landolfi, cfr. di nuovo Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 26-27.

⁸⁰ Tommaso Landolfi, *Opere*, I, cit., p. 561.

⁸¹ *Ivi*, p. 554.



agli occhi, come per darmi ogni comodo di leggere lo scritto che recava: questa roba qui sopra appunto, vergata, secondo già dissi, da mano sconosciuta (la data l'ho aggiunta io). Non è a dire che qui dentro si sia di nuovo introdotto qualche personaggio invisibile, perché io non son mica grullo, e nel momento stesso mi misi a remeggiare colle mani da tutte le parti del foglio. Il quale poi tornò, come era venuto, al suo posto⁸².

Come si è detto, è di nuovo sulla ripresa circolare dello stesso racconto che *Cancroregina* si chiude, con una iterazione del gesto narrativo che non costruisce senso, una pulsione a ripetere senza meta, nell'orbita anomala della letteratura attorno alla terra e irrimediabilmente lontana da essa.

Dopo *Cancroregina*, passando per il virtuosismo de *La biere du pecheur* (1953), i luoghi e gli strumenti della letteratura – i foglietti volanti⁸³, la scrivania, la penna, le parole, l'atto della scrittura – torneranno più volte nelle pagine di Landolfi. Se ci si limita all'ambito tedesco, senza dimenticare la dimostrata affinità con Luigi Pirandello⁸⁴, Franz Kafka è scrittore che Landolfi pare più di altri ascoltare nella rappresentazione della extraterritorialità della vita letteraria, oltre la lunga stagione del Romanticismo e delle avanguardie. Kafka ha esplicitamente scritto del corpo che scrive, dell'atto della scrittura come istinto, e come gesto artigianale, ha insistito sul suo rapporto con la calligrafia e il foglio, con la grafica del libro e la pagina bianca, con il diario come forma rifugio⁸⁵ e al tempo stesso unico luogo della vita apparente⁸⁶ dello scrittore. A Landolfi sarebbe piaciuto sapere che Kafka, al pari di lui lettore di Verne e dei romantici, di fiabe e novelle lunari, aveva definito la letteratura sua «patria lunare»⁸⁷.

⁸² *Ivi*, p. 565.

⁸³ Per esempio in Tommaso Landolfi, il «fogliolino volante» e successivi fogliolini nel diario del 1963, *Rien va*, in Tommaso Landolfi, *Opere*, II, cit., p. 262. O il *Foglio volante* del 1963, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, cit., pp. 425-430.

⁸⁴ Su Pirandello, cfr. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 23-24.

⁸⁵ Sul motivo metaletterario in Kafka la bibliografia è ormai indomabile. A titolo di esempio si cita uno dei primi studi, Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1989. Sul diario come rifugio, si rimanda alla famosissima annotazione di diario del dicembre del 1910: «Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es». In Franz Kafka, *Tagebücher*, Bd. I: 1909-1912, in *der Fassung der Handschrift*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994 (Id., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, nach der Kritischen Ausgabe hrsg. v. Hans-Gerd Koch), p. 103 («Non abbandonerò più il diario. Qui mi devo aggrappare perché soltanto qui posso farlo»), in Franz Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1991, p. 141).

⁸⁶ Sulla vita apparente e il legame del motivo con la lettura di Kierkegaard in Kafka, cfr. Giuliano Baioni, *Franz Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, p. 225.

⁸⁷ Franz Kafka, Lettera a Max Brod dei primi di aprile del 1918, in Franz Kafka,



V. A conclusione di questo breve viaggio nell'«altrove»⁸⁸ landolfiano della traduzione, sul manoscritto volante di *Cancroregina*, di sintonia e non di riscontri precisi tra i due scrittori si vuole parlare, nonostante la precoce ricezione italiana di Kafka e nonostante l'edizione completa delle opere, compresi i *Diari* e parte delle lettere, fosse uscita già nel 1936 e 1937 tra Berlino e Praga⁸⁹. Landolfi in *Cancroregina* ha dato voce alle tensioni della sua ricerca linguistica, tra scrittura e traduzione, storia della lingua e stile, approdando a una riflessione sulla solitudine istituzionale dello scrittore nella quale si deposita una lettura metaletteraria di Kafka ben distinta da quella religiosa così diffusa negli anni Trenta in ambiente fiorentino. Il Kafka di Landolfi non si esaurisce, così almeno pare, nella prosa fantastica del *Mar delle Blatte* (1939).

In un'epoca – l'immediato dopoguerra – di passaggio ed evoluzione del rapporto della letteratura italiana con la cultura tedesca⁹⁰, la presenza di Kafka in *Cancroregina* trova riscontro nelle pagine quasi coeve di Franco Fortini su «Kafka, questo ebreo di Praga», che «ha descritto per sempre, viaggiando entro le proprie solitudini, una atroce provincia umana»⁹¹. Come si cercherà di mostrare attraverso un breve *excursus* sulle pagine che Fortini dedica allo scrittore praghese dopo la fine del conflitto, le parole del critico toscano illuminano obliquamente, tra varianti e costanti, l'itinerario dello stesso Landolfi verso e dentro l'opera di Kafka, in un gioco di rifrazioni che pare indicare in questo confronto parallelo il terreno condiviso di una riflessione sul ruolo della letteratura e della critica dopo il 1945.

Briefe 1902-1924, hrsg. v. Max Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1958, pp. 240-241, trad. it. Franz Kafka, *Lettere*, a cura di Ferruccio Masini, Mondadori, Milano 1988, p. 289 (traduzione modificata). Su Franz Kafka e il romanticismo tedesco cfr. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Biografia della giovinezza 1883-1912 (Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912)*, 1958), Einaudi, Torino 1972, pp. 27-60.

⁸⁸ Ernestina Pellegrini, *Gli «Oltre» di Tommaso Landolfi*, in *Gli «Altrove» di Tommaso Landolfi*, Atti del convegno, a cura di Idolina Landolfi – Ernestina Pellegrini (Firenze, 4-5 dicembre 2001), Bulzoni, Roma 2004, pp. 135-141, qui p. 136.

⁸⁹ Franz Kafka, *Gesammelte Schriften in sechs Bänden*, hrsg. v. Max Brod mit Heinz Politzer, Berlin-Prag 1936-1937. Già nel 1931 era uscito un importante volume di inediti, Franz Kafka, *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Max Brod – Hans Joachim Schoeps, Kiepenheuer, Berlin 1931.

⁹⁰ Per un panorama degli scambi letterari tra Italia e Germania fino alla fine del secondo conflitto mondiale, cfr. Anna Antonello, *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania (1921-1944)*, Pacini, Pisa 2012; per il dopoguerra, *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, a cura di Michele Sisto – Irene Fantappiè, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013.

⁹¹ Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, «La Lettura», II, 3 (17 gennaio 1946), p. 9.



In scenari biografici e letterari diversissimi da quelli di Landolfi⁹², con il quale condivide tuttavia una conoscenza devota e raffinata dell'opera di Giacomo Leopardi, Fortini, che si è formato nella stessa Firenze dello scrittore picano, ma su posizioni opposte all'ermetismo dominante, per poi trascorrere alcuni anni di guerra, decisivi per la sua formazione politica e letteraria, in Svizzera, una volta rientrato in Italia scrive, nel 1946, una lucida critica di Kafka che muove dalla lettura dei *Diari* e degli aforismi e per la prima volta parte da un'ipotesi sugli esiti biografici e letterari dell'ebraismo marginale dello scrittore assimilato⁹³. Mentre segue Max Brod, i primi commentatori italiani e in particolare Carlo Bo – per altri versi non certo un suo modello – nel considerarlo comunque uno scrittore religioso, Fortini non condivide invece l'incondizionata condanna dell'estetismo e dell'irrazionalismo, e con essi di Kafka, formulata da György Lukács. Nella sua interpretazione, la forza della scrittura di Kafka è attribuita al legame con la lingua, alla «calma» e alla «giustezza delle sue pagine», ma anche all'«altissima forza morale» di una letteratura descritta come battaglia⁹⁴.

Anticipando una linea critica successiva, che tuttavia accentuerà il distacco dalla negatività dello scrittore praghese⁹⁵ a favore di una lette-

⁹² Sul rapporto di Fortini con l'ebraismo, sulla sua formazione nella Firenze dell'ermetismo e la maturazione di un duplice profilo di poeta e critico impegnato, si rimanda alla bella ricostruzione di Luca Lenzini, *Cronologia*, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. LXXV-CXXXIII. Cfr. anche Davide Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970*, cit., pp. 129-145.

⁹³ Sulla ricezione dell'ebraismo di Kafka in Italia, si rinvia agli studi di Michele Sisto e Simone Costagli (v. nota 56). Se nella precedente ricezione italiana di Kafka l'ebraismo era stato considerato nel complesso un elemento secondario dell'interpretazione dell'opera, comunque subordinato a una più inclusiva religiosità, l'*incipit* del saggio di Fortini del 1946 lascia pochi dubbi: «Kafka è morto nel 1924. Potrebbe esser morto l'anno passato, a Auschwitz, a Belsen, questo ebreo di Praga. Egli ha saputo quello che noi abbiamo soltanto vissuto: delle città che crollano sotto i 'colpi successivi di un pugno gigante', degli uomini degradati fino ad esser gettati via nelle spazzature, delle macchine per le torture, delle condanne senz'appello, eseguite di nottetempo». Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, in «La Lettura», II, 3 (17 gennaio 1946), p. 9.

⁹⁴ Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, cit.

⁹⁵ Nel saggio *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, uscito nel 1949 su «Rassegna d'Italia», Fortini si oppone con più chiarezza a un'empatia estetica con l'«atroce provincia umana» di Kafka, suggerendo che «il carattere di parabola (e non di poesia) di quei libri chiede un commento perpetuo che a poco a poco si incrosta nel testo medesimo ed entri progressivamente a farne parte, come è accaduto a tanti testi antichi e soprattutto, nella cultura ebraica, al Testamento». Kafka ha bisogno di «violenti lettori che quelle pagine invadano, rifiutando il mondo che ha visto soffrire e scrivere Kafka [...]». Franco Fortini, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 329-337, qui pp. 329 e 332.



ratura esplicitamente impegnata, Fortini già nel 1946 legge Kafka con e mediante Leopardi, in un'argomentazione a incastri che si riporta qui per esteso:

La tana dell'animale, il cortile della casa paterna [...], la città di Babele, il villaggio del *Castello*, la Praga del *Processo* e questa *America* non sono che immagini dello spazio e del tempo umano; le vicende e le azioni non ripetono che il dramma eterno del quale Kafka, nel suo diario, ci ha lasciato schemi sfolgoranti. Per esprimere tutto questo egli ha realizzato il miracolo di lasciar crescere il sentimento solo fino al punto nel quale il ragionamento non si distingue più dall'immagine; in quel punto ha applicato, come un sismografo, la propria penna, risolvendosi tutto, – dono rarissimo fra i diaristi, – in una disperata autobiografia; cessando di scrivere là dove cessava di vivere o dove sole sarebbero state, staccate l'una dall'altra, la ragione e la fantasia. È chiaro che per domare e costringere alla scrittura questa enorme forza d'immaginazione Kafka dovesse adottare un *falsetto*, nella sua scrittura; e il suo *falsetto* è la prosa cronistica o quella del romanziere di appendice. Su quel fondo di convenzioni verbali e psicologiche cresce la foresta delle sue invenzioni; e non diversamente hanno operato alcuni pittori surrealisti. Ma, sotto la tensione del sentimento, quel *falsetto* si rompe, finisce col non essere che un ricordo, ogni frase ha il suo ritmo interno, ed ogni pagina. Kafka sapeva che la retorica minaccia solo i deboli; così quel pericolo non esiste per lui. C'è una calma ed una giustezza nelle sue pagine che, a noi italiani, possono forse ricordare il leopardiano *Elogio degli uccelli*, o il *Cantico del gallo silvestre*. E ci piace ricordare queste, da una lettera di Kafka perché proprio come in Leopardi vibra in esse una altissima forza morale:

Io combatto. Nessuno lo sa. Qualcuno lo sospetta, è inevitabile, ma nessuno lo sa. Compio i miei doveri quotidiani; mi si può rimproverare un po' di distrazione ma non molto. Ben inteso, ogni uomo combatte, ma io combatto più di ogni altro. La maggior parte combatte come dormendo, come quando si agita la mano in sogno per scacciare un'apparizione. Ma io sono agli avamposti e combatto di mia volontà fino a sfinire completamente le mie forze... Perché sono uscito per combattere agli avamposti?... Perché sono ora iscritto sulla prima lista del nemico? Non lo so. Un'altra forma di vita non mi sembrava valere la pena di vivere. Uomini di questa specie, la storia della guerra li chiama nature di soldati. Eppure non è così, io non spero la vittoria e non amo il combattimento per se stesso. Io lo amo solo perché è l'unica cosa che ho da compiere. E in questa sua qualità il combattimento mi procura molta più gioia di quanta non sia realmente capace di assaporare, più di quanta io possa esalare e forse non è il combattimento, ma questa gioia che mi farà perire.

Kafka non è né romanziere né poeta che possa divenire popolare. Quel che passa in proverbio di lui è lo schema letterario o la barzelletta. Kafka



è un maestro di verità e di vita, di quelli che non consolano, ma incitano come spine nella carne. *Uomini di questa specie la storia della guerra li chiama nature di soldati*: la storia della guerra cioè la storia dell'uomo, che è milizia, secondo la parola cristiana. Kafka combatte tuttora per noi, nel buio, contro i draghi, come fanno i santi⁹⁶.

Nel momento in cui Kafka è consacrato dal successo francese e anglofono, ed esplose come fenomeno critico, in *Capoversi su Kafka*, che esce sul «Politecnico» di Vittorini nel 1947, Fortini si rifiuta di ridurre il senso dei testi kafkiani a un'enunciazione filosofica, e insiste invece sulla parola letteraria, sulle forme e i luoghi della scrittura di Kafka, andando anche oltre i *Diari*. Il nucleo della sua opera, scrive Fortini, è aver accettato che «[...] ogni uomo o cosa o atto è segno di altro, rivelazione di altro [...]», di un'irruzione del sacro che, se venisse chiamato con il suo nome, distruggerebbe lo stesso scrittore. «Fra l'orgoglio razionale e la stoltezza delle favole, [Kafka] sceglie quest'ultima, che gli permette, finché dura, almeno, l'incanto, di sfuggire alla distruzione. La sua scrittura è una operazione di culto che lo mantiene in vita»⁹⁷. Visionario come Dostoevskij e Kierkegaard⁹⁸, Kafka non si accontenta per Fortini di essere cittadino onorario della città futura, ma vuole farne parte a tutti gli effetti, «per diritto di nascita umana, cioè per la [sua] intera speranza», in altri termini perché vuole «salvezza per tutti»⁹⁹.

Ma non è certo possibile onorare qui nella sua complessità il Kafka proposto nel corso degli anni da Fortini, che ne fu interprete e poi traduttore, nel campo di tensione tra poesia e critica, impegno e stile che contraddistingue la sua esperienza intellettuale¹⁰⁰. Ci si limita a suggerire di guardare la parabola compiuta da Landolfi nell'arco di tempo che va

⁹⁶ Franco Fortini, *Kafka, questo ebreo di Praga*, cit. La «lettera» di Kafka citata da Fortini è in realtà una prosa del 1920 ed è parte del *Nachlaß*, in Franz Kafka, *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß in der Fassung der Handschrift*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994 (Id., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, nach der Kritischen Ausgabe hrsg. v. Hans-Gerd Koch), p. 120. Sulla lunga, complessa frequentazione kafkiana di Fortini, come critico e traduttore, ma in particolare su Kafka e Leopardi: Gabriele Fichera, *Per una verifica della gioia: Fortini traduce Kafka*, in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Studi Franco Fortini», <<http://www.ospiteingrato.org>> (9 ottobre 2011).

⁹⁷ Franco Fortini, *Capoversi su Kafka*, in «Il Politecnico», 37 (ottobre 1947), pp. 14-19, qui p. 17.

⁹⁸ Sul significato di Dostoevskij e Kierkegaard nella formazione del giovane Fortini, sugli echi dell'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre e sull'idea di sacro nei *Capoversi su Kafka*, si rimanda a Luca Lenzi, *Le parole della promessa*, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. XXXIII-XXXVI, XLII-XLIII.

⁹⁹ Franco Fortini, *Capoversi su Kafka*, cit., p. 19.

¹⁰⁰ Sul ruolo di Kafka nella maturazione critica di Fortini, cfr. Luca Lenzi, *Le parole della promessa*, in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. XLII ss.



da *Germanica* a *Cancroregina* da una prospettiva analoga, che vada oltre l'antitesi o la sintesi tra letteratura e vita, tra realismo e simbolismo, oltre l'appartenenza o meno all'ermetismo fiorentino, all'*art pour l'art* o all'emergente questione dell'*art engagé*, notando quanto sia simile per un attimo, il Landolfi fantascientifico, al Kafka di Fortini. Benché forse non partecipi della sua stessa speranza, Landolfi si dedica, proprio come scrive Fortini di Kafka, a «cercare la propria salvezza e l'esito dei propri dilemmi direttamente sulla pagina»¹⁰¹.

Nel 1945 Adorno aveva posto in modo chiaro il problema istituzionale della letteratura del Novecento: «Alla fine allo scrittore non è concesso abitare nemmeno nello scrivere»¹⁰². Nei primi anni del dopoguerra italiano, il Kafka di Landolfi e di Fortini, entrambi scrittori, traduttori e critici, l'uno solipsista, l'altro impegnato, antitetici, ma pur sempre uniti dalla poesia e dall'amore per Giacomo Leopardi, resiste all'«atroce provincia umana» e affida le sue parole alla pagina, li combatte, su fronti non troppo lontani dai loro, nell'unico luogo inviolabile dove realtà e letteratura potevano sempre liberamente incontrarsi e confliggere, dando vita alle metafore e agli scenari, alternativi o, almeno in Fortini, coesistenti, dell'impegno e dell'arte¹⁰³.

¹⁰¹ Franco Fortini, *Capoversi su Kafka*, cit., p. 17.

¹⁰² Theodor W. Adorno, *Dietro lo specchio*, in Id., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa (Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 1951)*, trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1954, p. 94.

¹⁰³ Si veda per questo motivo in Fortini la seconda strofa della lirica *Traducendo Brecht*, del 1959: «Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / gli uomini e le donne che con te si accompagnano / e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome. Il temporale / è sparito con enfasi. La natura / per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi», in Franco Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978, p. 218. Per una ricostruzione del contesto e una interpretazione della lirica, si legga Elisabetta Mengaldo, *Die Poesie / Ändert nichts. Nichts ist sicher. Also schreib*. *Franco Fortini liest Bertolt Brecht*, in *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*, hrsg. v. Uta Degner – Elisabetta Mengaldo, Fink, München-Paderborn 2014, pp. 135-150.