

Indice

- Introduzione.....2
- Capitolo primo.....8
- Capitolo secondo.....29
- Capitolo terzo.....57
- Capitolo quarto.....83
- Capitolo quinto.....111
- Capitolo sesto.....133
- Bibliografia.....143

Introduzione

In apertura, dovendo parlare diffusamente di Landolfi, in modo che io abbia d'aggiungermi a quanti prima di me si son fatti interpreti di questo autore, e volendolo fare privilegiando l'interesse per i contenuti da lui espressi, sento di dover scommettere su un particolare senso non solo del suo esprimersi, della sua scrittura, unico medium con cui posso confrontarmi, ma andando per generali, dell'espressione umana in sé. Avverto questo come passo necessario prima di avventurarmi nella ricerca, nel tentativo di comprendere cosa effettivamente dica quel particolare modo di tutto dissimulare ed evitare, in perpetua ammissione di star facendo ciò, componente chiamata da un critico nascondimento¹.

E forse senza una simile considerazione, di massimo sistema in via preliminare, in seguito non saprei far rientrare la mia tesi su questo autore in un solco di comprensibile organico, iscriverlo a un noto plausibile, di maggior ampiezza rispetto a una serie di aporie e vicoli ciechi, per quanto a fondo spremuti del loro succo. In sostanza mi voglio assicurare che attendere a questo lavoro, riguardante nello specifico tre opere dell'autore, non sia un pescare a casaccio e metter assieme quanto basta per un simulato grado di sufficienza. D'altronde dove più grande il grado di ambiguità, maggiore può essere la libertà di spaziare anche con la fantasia, laddove inventare abbia il significato proprio di trovare, collegamenti e trame d'idee, infondendo poi al discorso energia quanto basta perché si sorregga e adempia al compito di farsi e riempire il bianco della pagina. Similmente alcuni insetti avranno compiuta forma adulta sulla base di quanto sono riusciti ad accumulare allo stadio larvale, ma io vorrei evitare di cadere troppo in ciò.

Così dicendo potrebbe essere imbastire una giustificazione a quel che è mio limite e un altro senza indugi comincerebbe un'indagine chiara e precisa, sapendo dove cogliere e dove distogliersi, però ugualmente avverto come rigore di metodo e dovizia di notazioni puntuali di fronte a questo autore, a queste tre sue opere, potrebbero portare comunque unicamente a perdermi. O ancor peggio in un lavoro di taglia e cucì a far un pessimo vestito, se non vero e proprio sudato sudario, dove avvolgere una

¹ Alessandro Ceni, *La "sopra-realtà" di Tommaso Landolfi*, Cesati, Firenze, 1986, p. 109.

scomoda salma, fatta a brani e capitoli, così da liberarmene, e a ciascuno il suo molle inferno, per usare un'idea dell'autore². Dopo tutto non potrei far altro che questo se realmente dietro la maschera di Landolfi si scoprisse esserci un vuoto comunicativo tra i più balbi di sempre, e davvero un'afasia impossibile.

Per cui al fine d'allontanare questo dubbio, vero e proprio timore, punto sul fatto che la comunicazione sia un atto, che per quante zone d'ombra mantenga, assolve alla sua natura generale per definizione, purché si riconosca il suo star avvenendo, cosa alquanto indubbia se il canale di cui si avvale è quello della scrittura. In sostanza per quanto un'espressione di sé possa essere aleatoria, ingannevole e sfuggente, fino a declinarsi oltre i limiti dell'ambiguità e approdare alla maschera, pure in quanto testimonianza, qualcosa afferma ed esprime, concretizzandosi e fornendo un lascito. A tal riguardo essa è sempre qualcosa, anche risultando tanto oscura da non esser compresa, o al contrario di una chiarezza precisa circa un messaggio quanto più circoscritto, che oltre quello ben poco si possa inferire.

Qualcosa, nel momento in cui viene esternato, sarà sempre cifra della sua fonte d'origine, ugualmente se l'intento che ha portato alla sua esistenza sia cosa notissima o completamente ignota. D'altronde l'espressione, intesa come traccia, potrebbe divenire un passaggio difficoltoso, sin fuorviante, verso la comprensione, se non proprio porsi come un muro a sbarrare l'approdo a quanto dietro vi si cela, nascondendo in toto o in parte il mondo da dove è scaturita. Per qualche sua formula, o più d'una, potrebbe ostacolare la ricerca di conoscenza plausibile circa la sua intima verità, occultando o mistificando le insite ragioni di quella umana provenienza e le relazioni concettuali che l'accompagnano. Però se non altro l'intento, anche se ignoto nelle sue cause e radici e interni moti, è grado zero e certo vi deve essere stato se qualcosa, tautologicamente, poi è e spinge a, consente di interrogarsi sullo stesso e sulla medesima.

Insomma se un'espressione terminata, formata, dinnanzi al quale ci ritroviamo, è punto d'arrivo, pur prima un percorso che ha lì condotto ci deve essere stato, altrimenti, in

² Tommaso Landolfi, LA BIERE DU PECHEUR, Adelphi, Milano, 1999, p. 95.

diverse parole, di qualcosa rimane sempre segno laddove segno si sia impresso, anche solo di una volontà che ha spinto al suo rilascio, ha determinato la sua esistenza.

Adesso, riconducendo il discorso ad ambito più particolare e attinente, credo che la scrittura, soprattutto se destinata alla pubblicazione, alla fruizione abbia delle mire per definizione, ricerchi una determinata affermazione, di produrre uno specifico, o essere frutto di un certo moto di volontà. E ritengo che dove il precipuo volere o intendere personale rimanga confuso, sia all'apparenza, dal lato di chi osserva, e magari anche più nel profondo, dal verso di chi crea, pure sia proprio, appartenga all'uso del mezzo, un intento connaturato, difficilmente evitabile, legato appunto al modo. Ovvero penso che in tutti i casi scrivere sia fermare quanto si ha da dire in maniera un po' più vicino all'immutabile, organizzando una forma di comunicazione diretta in potenza verso un'alterità rispetto al sé stesso attuale, immediato e scrivente. Insomma questo destino è insito e aleggiante nella composizione, senza che a questo livello importi se l'autore abbia in animo di dedicare in teoria quanto scritto all'esposizione e confronto con un lettore estraneo, personalmente da lui diverso. Anche senza questa precisa volontà, tenuta a mente, diviene lo scritto una concrezione sé stante, sorta di segmento compiuto, che una volta distaccato, o meglio congedato, assume una sua propria indipendenza e racchiude in sé la sua funzione, non ritrattabile.

Quanto finora detto lo azzarderei come multiplo cardine interpretativo delle opere di Landolfi che intendo esaminare, ossia *LA BIÈRE DU PECHEUR*, *Rien va* e *Des Mois*. L'idea è che questi scritti, al di là del loro aspetto di coacervo e addizione, siano un'organica testimonianza anche senza l'ausilio di un'esposizione di forte coerenza e consequenzialità di quel che vi è detto al loro interno. La traccia si sorregge su un senso quasi materico a pervadere l'espressione, la quale appare convulsa nel suo presentarsi frantumata e sconnessa. Invero ritengo che questa asperità, unita a quel particolare senso, riesca a fornire una compiuta rappresentazione del pensiero, quello più intimo, dell'autore. Nel mentre che si presenta come oscuro, confuso, contraddittorio l'intento di quest'ultimo arriva a sprigionare un alto grado di autenticità, tramite proprio questa forma peculiare, perseguita da Tommasi in una sorta di abbandono controllato, di difficile definizione nelle sue caratteristiche. Così che questa formula espressiva, nella sua risultante, fino al limite esempla quanto possa avere di natura aliena, percepita estranea e ostica allo scrivente medesimo, ciò che si scrive nel

momento in cui si congeda da noi, ovvero all'atto stesso di scrivere. Elemento questo non totalmente disputabile sulla base che sia destinato o meno in consegna ad altri. Inoltre la scelta di relazionare questi tre testi non è arbitraria, essi per un'evidente intrinseca somiglianza tra loro, in aggiunta alle dichiarazioni dell'autore in essi contenute, sono accumulati dalla critica, venendo iscritti al medesimo genere letterario, ossia la diaristica³. Così la loro appartenenza di categoria, sebbene nel riconoscimento della loro originalità e peculiarità, sembra comunque comportare un'apparente elezione a deputare questi scritti come fondamentali per la conoscenza diretta, esplicitamente testimoniata, della persona che li ha prodotti. Logicamente accolgo quest'opinione e credo che, essendo scritti nell'arco di una quindicina d'anni e vista la loro comunanza, effettivamente possano fornire con ragione di causa argomenti perduranti circa il messaggio, il lascito del loro autore, adottando come criterio un metro di durabilità e persistenza. Si andrà ritenere a vero ciò che coerentemente si associa in diversi lassi di tempo, nell'ottica che quel che si ripete, non è momentaneo o umorale, ma deve aver un nucleo di costanza, e se non veridicità, quantomeno importanza nella finzione. Questo credo autorizzi, o quantomeno renda sensata un'indagine, o un tentativo almeno di rappresentare e delineare elementi ritornanti, debitamente fatti ritornare sulla pagina per quella che è intento e volontà dell'autore, andando a sottolineare le debite differenze e le dovute coincidenze.

Infine la tesi che sostengo è che la forma medesima dei tre diari, il loro dispiegamento, sia costituzione rispecchiante, aderente all'intima verità dello scritto, al di là della dispersione dei contenuti particolari. Volendo azzardare una similitudine tutto ciò credo abbia il significato di un grido, nel quale è l'urlo, il tono della voce, a essere in sé corrispondente all'urgenza d'espressione, ancor più di cosa effettivamente si possa urlare. Un urlo che per sua natura tale rimane anche attraverso un bavaglio, o se per qualche altra ragione rimanga per lo più strozzato in gola.

³ Giorgio Luti, *La stagione del diario*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La nuova Italia, Firenze 1996, p. 1.

Capitolo Primo

LA BIÈRE DU PECHEUR viene pubblicata nel giugno 1953, circa due anni dopo la stesura intrapresa a Pico nella seconda metà del 1951 e protrattasi fino all'autunno dell'anno successivo⁴. Dando credito a questa cronologia e leggendo il diario, il quale pure è privo di indicazioni cronologiche precise, calendarizzate, risulta evidente che i tempi d'elaborazione non corrispondono al tempo del racconto, di una vicenda che non pare neppure lontanamente coprire una tale estensione annuale, ma che si dipana per massimo un mese.

Certo questa consapevolezza è extra testuale, di certo non desumibile leggendo, ma a posteriori può essere la prima dimostrazione del carattere di finzione della BIÈRE DU PECHEUR, quantomeno della cornice di realtà concreta che si potrebbe supporre star descrivendo. Una spia a rivelare il suo carattere letterario, pensato in toto, inteso come controllo applicato dell'autore e sua costruzione, se non proprio montatura, volutamente usando questo termine ambiguo, tra il qualcosa di composito e il qualcosa di falsificante. Insomma a questo livello potrebbe essere una prova di come la realtà del diario, l'immagine di taluni giorni che dovrebbe esser riportata da opera di trascrizione, registrazione d'avvenimenti, invero sia artatamente costruita e non corrisponda ad alcuna reale temporalità. O meglio una prova che un lettore possa ragionare da sé e non, come vedremo a breve, un dubbio instaurato dall'autore stesso a un certo momento, entro il testo.

Comunque nel diario non è presente alcuna data specifica, risultando essere assente uno dei tratti caratterizzanti del genere e la divisione in capitoli, voluta fortemente dall'autore, per cui insistette affinché la redazione fosse adeguata⁵, sebbene privi a loro volta di qualsivoglia numerazione, non corrisponde ad alcuna precisa e regolare unità di tempo. Solamente prestando attenzione ai riferimenti è possibile ricostruire l'ipotetica elaborazione e progressione dell'attualità dello scrivente, attraverso i riferimenti a quel che vi è di labile concretezza d'avvenimenti nella narrazione.

⁴ Tommaso Landolfi, *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Rizzoli, Milano, 1991, p. LIV.

⁵ Tommaso Landolfi, *Opere I (1937-1959)*, cit., in nota al testo p. 1018.

Il passare del presente di chi scrive è segnato dal moto, vero e proprio andirivieni, degli altri, per così dire non casualmente, personaggi. Costoro, in numero esiguo da stare sulle dita di una mano, li incontra, ci si scontra e questa descrizione dell'altrui muoversi, tra allontanamenti e riavvicinamenti, è gestito tramite prolessi e anticipazioni. Vediamo di stendere sommariamente la mappa più immediata di questo piano della narrazione, ricercando il corrispondente tempo deittico:

- Nel primo capitolo si parla di prime piogge d'autunno: oltre a essere una notazione d'atmosfera, a reiterarsi poi il riferimento al clima piovoso in simbolo, è anche l'unico riferimento che può aiutare a situare più o meno su calendario la vicenda. Subito dopo si anticipa la partenza del padre dell'autore da lì a qualche giorno, evento cardine dal punto di vista dello svolgimento dell'esile trama. Infine si accenna alla partenza di una zia avvenuta un dì prima e si rimanda all'indomani o poco più in là la presentazione di una certa ragazza, connessa al discorso matrimoniale della suddetta zia.
- Nel secondo capitolo viene presentata Anna, soggiungendo come sia partita insieme alla zia. Per cui fidandoci di quanto detto nella dimensione testuale, rispetto al primo capitolo, dobbiamo supporre questo scritto il giorno dopo, o comunque non troppi in più.
- Il terzo capitolo evidenzia una ripresa di discorso sulla ragazza, riportandolo a uno ieri e poi riferisce la sera prima della sua partenza, venendo presentata in questa scena il personaggio di Ginevra. Nella finestra aperta dalla narrazione, di quello che è descritto come un primo incontro di rilievo, nello scambio dialogico si ripete l'anticipazione circa l'imminente partenza del padre. Inoltre in questo punto si fa cenno a un principio di temporale, il che potrebbe essere segnato come momento di inizio della perenne presenza della pioggia.
- Nel quarto capitolo si ribadisce l'avvenuta partenza di Anna; di Ginevra si dice che non esce tutte le sere, in riferimento a quelle che nei capitoli seguenti si chiariranno essere passeggiate notturne con lui. La precisazione fa pensare a un evento non sporadico e abbastanza reiterato, eppure perché quanto detto sia in accordo con i tempi supposti e dichiarati, i medesimi sono abbastanza stretti. Il

lasso di periodo perché la così detta imminente partenza del padre non sia troppo in là spostata, a rigore di mera logica, deve essere entro la settimana.

- Nel quinto capitolo si situa alla sera prima un incontro con Ginevra e si presenta il personaggio di Bianca, riportando una sua scenata di gelosia avvenuta il giorno stesso, in coda si anticipa un incontro tra le due, prossimo a conclusione di giornata.
- Nel sesto l'incontro si dà avvenuto. Intanto l'autore scrive, aspettando da lì a mezz'ora, poi pochi minuti nelle ultime righe di capitolo, l'arrivo in casa di Ginevra, concordato la sera prima quando rimasti soli. Perché ciò avvenga finalmente si annuncia partito il padre in mattinata. Nel mentre è giunta una lettera di Anna. A questo punto si può supporre che l'attività di registrazione, il diario, abbia avuto inizio qualcosa come all'incirca una settimana prima.
- Nel settimo, ascrivibile al giorno dopo il sesto, è riferita la visita di cui si diceva a casa dell'autore di Ginevra.
- Nel nono capitolo si parla di ormai dieci giorni di pioggia ininterrotta, i quali potrebbero essere i dieci in giorni dall'inizio della scrittura del diario, oppure una maggior dilazione. Il fatto che Ginevra si dica abbia già fatto tre volte visita potrebbe dar corrispondenza alla prima ipotesi temporale, come no. Nel mentre si dichiara Bianca partita, per due settimane, e si annuncia anche la partenza, da lì a due giorni, di Ginevra per una settimana, e sua ultima visita prima di allora l'indomani. In tutto ciò Anna ha scritto ancora.
- L'undicesimo capitolo si annuncia la dichiarazione d'amore da parte di Ginevra, avvenuta la sera precedente e si afferma la stessa partita.
- Nel diciassettesimo di sfuggita si dicono non ancora tornate entrambe le donne, Ginevra e Bianca.
- Nel diciannovesimo capitolo è anticipato il ritorno di Bianca l'indomani sera.
- Nel ventesimo un paio di giorni si enunciano trascorsi nella trascrizione delle lettere presenti nel capitolo precedente e si presentano come effettivamente ritornate sia Bianca che Ginevra. Quest'ultima è stata incontrata la sera del suo arrivo, la sera precedente al momento in cui si scrive e sta per essere incontrata anche quella sera stessa. Questa serie di incontri potrebbe coprire lo spazio del

paio di giorni a trascrivere le lettere, altresì il fatto che il ritorno delle due donne sia quasi concomitante, invece che a una settimana di distanza, pone la dilazione o tra il settimo e il nono capitolo, o nel diciannovesimo nell'effettivo inizio di trascrizione delle lettere.

- Nel ventiduesimo vi è l'unico riferimento a una specifica ora in cui l'autore dovrebbe star scrivendo, ossia le due di notte.
- Nel ventitreesimo e ventiquattresimo sono raccontati i due diversi tentativi d'omicidio da parte sia di Bianca che di Ginevra ai danni dell'autore, avvenuti in due giorni consecutivi.
- Nel venticinquesimo capitolo vi è una brusca e improvvisa rottura di quella che si rivela essere finzione narrativa: gli avvenimenti degli ultimi due capitoli sono dichiarati inventati. Sul piano dello scrivente che confessa la mistificazione si accenna anche a un aggravio del male psichico e a un vero e proprio malore nel mentre che il giorno prima si attardava sulle cartelle. Questa è l'immissione di un tempo diverso, dopo la metaforica cancellazione dalla realtà delle due giornate precedentemente narrate. Ma a questo punto potenzialmente il dubbio circa ogni forma di veridicità potrebbe considerarsi essere tale da invalidare, rendere inutile la ricerca di una realtà di tempo concreta di cui il diario effettivamente riporti.
- Nel ventisettesimo e ultimo capitolo si fa menzione di nuovo dei due giorni, riferendosi a loro come «questi», si attribuisce ad essi manifestazioni del male maggiori, si sancisce l'impossibilità a proseguire l'opera, si dichiara l'intento di sposare Anna. Comunque, volendo permanere nella finzione letteraria, non credo che il capitolo vada considerato tanto discosto nel tempo da quelli precedenti.

Si noterà che alcuni capitoli non sono segnalati: in loro non vi sono riferimenti all'attualità d'eventi dello scrivente, ma vedono la rievocazione di vicende passate, oppure l'inserimento di lacerti vari e disparati, considerati materiale di recupero. In ambo i casi quanto non segue la registrazione del presente è accennato come riempitivo, tappabuchi e in effetti, nella dimensione narrativa, la massima concentrazione di questi brani si presenta nel momento in cui l'autore rimane solo nella casa paterna, andandosi a verificare una sorta di stasi.

Comunque, come cercherò di dimostrare più avanti, credo che proprio questi capitoli, seppur esulino dalle circostanze contingenti, vadano a racchiudere il nucleo fondamentale, un livello più inoltrato della rappresentazione, rispetto la «cornice»⁶ che li racchiude. In una prospettiva unitaria ed organica essi vanno in più battute a rinforzare i temi psicologici prevalenti, primo tra tutti quello della malattia psichica, a far da tramite tra passato e presente. Tornando a quest'ultimo, riassumendo ulteriormente il tempo raccontato nel testo, si può sottolineare come alla sua erosione nel narrato si accompagni un processo parallelo di stacco dalla realtà.

Abbiamo visto come la scrittura del diario proceda per circa una settimana, aderendo a una narrazione densa d'attualità, concentrata sui giorni e su uno scenario concreto. Di poi, sulla base di qualche labile coordinata ricavato da quest'ultimo, è ipotizzabile un'altra settimana, forse poco più, intanto che lo scrivere non è dedicato alla registrazione del quotidiano, ma vede una serie di «artifici narrazionali»⁷, di «inserti narrativi»⁸ d'elementi familiari-estranei «saturati con il racconto primo»⁹, riconducibili a diverse declinazioni, quali presunte lettere, racconti e rievocazioni autobiografiche. Infine vi è la completa dispersione temporale, vengono a mancare più precisi punti di riferimento, proprio quando diventa maggiormente certa, ossia tutto incerto, l'operazione di infingimento di quanto narrato.

Nel mantenersi valida «l'implicita convenzione (tra chi scrive e chi legge) che il parlare di sé – al di là del credere o meno a ciò che si ascolta- è promessa di verità, e tale è l'atteggiamento da mantenersi nei confronti dell'ipotetico lettore»¹⁰, vi è un indotto, dalla confessione, paradossale rovesciamento. Si considera vera la bugia, considerata in quanto ammessa tale, ossia che quella parte sia artificio e per certo sia

⁶ Andrea Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore: saggio su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 85.

⁷ Enzo Biagini, *L'uso dell'artificio narrativo nella BIERE DU PECHEUR in Una giornata per Landolfi*, a cura di Sandro Romagnoli, Atti del convegno (Firenze, 26 marzo 1979), Firenze, Vallecchi, 1981, p. 148.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Alessandro Ceni, "La sopra-realtà" di Tommaso Landolfi, cit., p. 137.

stata rappresentazione scelta dell'autore, un maggior grado d'arbitrario rispetto un resoconto di quanto avviene. Ma di più, nel momento in cui due giornate, testimoniando i notevoli avvenimenti, vengono trasposte sul piano della finzione acclarata, tramite confessione, credo sia difficile che questo non scateni una valenza retroattiva, per cui non si può sapere se tutto sia stato finto, o se la brusca rottura sia solo una bizzarria, un'eccezione rispetto a una narrazione veritiera fino a quel dato punto.

Certo si potrebbe liquidare *LA BIÈRE DU PECHEUR* come opera scontatamente, smaccatamente letteraria, lontana dai criteri di veridicità di un diario e senza che sia necessario ricercare, o insistere circa la prova di una simile evidenza. In quest'ottica sbrigativa è cosa certa che sia stata scritta come finzione di vicenda e che il narrato non rispecchi una realtà d'avvenimenti concreti, così che la disamina sopra apparirà di certo esageratamente minuta e una puntigliosa fatica inutile, non avendo rivelato grosse incongruenze. Ma in un'opera che, sin dai primi capitoli, esprime la volontà di una redazione fuori dall'artificio, di massima riduzione di questo a favore di una sorta di abbandono alla realtà, è trascurabile il fatto che sia appositamente tutt'altro? Considerando che la pretesa non porta a un grado di simulazione ferreo, una sorta di recitato che faccia mimesi del proposito, anzi la tenuta della finzione viene minata di continuo all'interno del testo e spesso in innesto al referente più reale. Vale a dire che la doppiezza, l'espressione di un'ambiguità, spesso si accompagna ad ammiccamenti circa l'atto di star scrivendo, in una disposizione paradossale di un certo peso, sottolineata com'è dalla presenza dell'autore che con forza si ricorda come tale.

Vediamo qualche esempio tratto dai primi due capitoli. Fin da subito l'opera si apre sotto il segno di questo confronto con il proprio talento, in un annuncio di condotta creativa, così che al farsi delle prime pagine viene detto: «Per mesi ho riflettuto al mio romanzo sceneggiato, e infine ieri ho veduto che non so 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 prima» (BP, 15).

Si presenta il primo dato concreto, non generico, circa le ragioni del profondo avvilito dell'autore e così, se un tema pervasivo di tutto il diario sarà la propria debolezza, la malattia e il senso d'incapacità a vivere, vediamo come la prima impossibilità, atteggiamento disperante ci venga presentato in relazione allo scrivere.

La propria arte è in posizione di riguardo rispetto a tutte le altre aspirazioni, quelle che siano, in via di fallimento e le motivazioni si iscrivono a un negativo personale, una confessata costitutiva penuria: «Non ho più forza, ne ali e così scrivo questa specie di diario» (BP, 16) a rimarcare l'affermazione di altro non riuscire a compiere se non il ripiegare, l'approdo a uno stadio, forse terminale di rinuncia e uno stato vigente d'inedia creativa e inerzia d'energie.

Nel grado minimo, di mera sopravvivenza della propria facoltà, si staglia una rassegnazione che ugualmente non riesce ad approdare a un segno totalmente opposto, o almeno è quel che pare lamentare l'io narrante. L'unica via immaginata, d'adempimento a un autentico immediato, sembra passare per l'annichilimento dei modi della propria arte, ma il proposito si presenta sin da subito frustrato, incontrando difficoltà nel radicato: «è inutile, per quanti sforzi io faccia, non posso, in questo scritto così poco ambizioso, non fingermi un lettore, o un interlocutore [...] Per un tal lettore evidentemente parlo della «vecchia zia E.» anziché di «E.» appena; per esso seguirò senza posa e con grande fastidio, a dare spiegazioni» (BP, 18).

Alla lettera quanto viene detto pare essere la rappresentazione di un'ostativa, un malgrado che si impone sulla volontà primaria, ma allo stesso tempo viene imbastita una giustificazione, interessante il proseguimento del testo tutto, rispetto il mantenimento del qualsiasi minimo grado di comprensibilità. Immediatamente dopo vi è il primo accenno, direttamente espresso, di una sorta di condanna personale, una condizione subita che rimane strettamente legata alle formule espressive:

fatalmente la mia penna, cioè la mia matita, piega verso un magistero d'arte, intendo verso un modo di stesura e di composizione che alla fine fa a pugno colla libera redazione propositami, e di' pure colla la mia volontà di scansar la fatica. Non potrò dunque mai scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare, traverso il subbuglio e il disordine, il fondo di me? (BP, 18)

Il discorso improvvisamente rispetto a una notazione su un interlocutore in automatico immaginato, amplia di prospettiva, denunciando una generica, generale contrarietà. Ma di fronte a questo passo, in una lettura non supina, credo che la domanda possa sorgere spontanea, ovvero cosa realmente stia remando contro il proposito di una

scrittura guidata dalla casualità e che non abbia dietro un disegno? D'altronde la composizione dovrebbe risultare una trascrizione, con dietro la messa al bando, o quantomeno il tentativo fortemente voluto, di ogni edulcorazione e arricchimento d'inventiva.

Invece Landolfi mette le mani avanti in uno spiraglio di controllo, suggerendo in anticipo la chiave d'interpretazione, presentata sotto il segno dell'ineluttabile, fatale, senza altrimenti possibile. Nell'approntare la contraddizione, la presunta tensione d'opposte dinamiche, dichiara il fuori controllo, l'al di là delle sue forze di padronanza e proseguendo ci si renderà conto di come la materia, i così detti eventi vengano trattati e concepiti nell'essere riportati come andanti a comporre un loro romanzesco. Il fatto che ciò avvenga con il reiterato ammiccamento, l'ostentata presenza, alimenta il sospetto che questo tralignamento sia un'operazione volutamente, organicamente rappresentata.

Di nuovo tramite una prospettiva a posteriori, la lettura delle opere più propriamente diaristiche a venire come *Rien Va* e *Des Mois*, un lettore con intenti critici può riconoscere risultati più aderenti all'idea di una redazione libera, dall'apparenza meno letteraria. Per quanto l'io narrante della *BIERE* possa essere un personaggio fittizio, una maschera mimetica, pure la traiettoria della narrativa landolfiana è cosa reale, attestata nel suo dirigersi verso particolari forme maggiormente corrispondenti a quanto espresso in questo passo dall'autore. Nel generale di questo testo, sempre in comparazione, il tentativo è ben lungi dall'essere intrapreso, anzi sembra venire volontariamente disatteso ogni volta il tramare propriamente affiori e al rivelarsi, ostentazione del disegno, spia della consapevole cura dietro messa.

Eppure, anche in considerazione dell'indirizzo riconosciuto sopradetto, un certo tipo d'istanze sono tali e non possono essere ridotte a meri vezzi di un disinvolto simulare. Per cui, focalizzato intorno all'interrogativo, nella porzione di testo sopra di sfuggita compaiono, intermessi, una serie di temi fondamentali e ritornanti, quali la noia, il difetto della volontà e l'idea in controluce che ogni ordine, essendo arbitrario, ponga schermo, sia costruito e quindi abbia qualcosa di insincero, di non immediato a porre ostacolo. Dal testo emerge un'autenticità di concetto, ma questa è testualmente fusa con un livello di ambiguità e latente contraddizione, così si viene a costituire una struttura espressiva che credo peculiare della *BIERE*, e in generale di Landolfi diarista.

Una specie di ponte dove l'io dell'autore, quello reale, emerge in aggancio a uno strato di finzione, o sospetta tale, riguardante l'io personaggio e i suoi modi affettati, talvolta descritti dalla critica come falsetto¹¹.

Ad esemplificare cosa si intenda con affettazione, sempre riguardo a sopra, rispetto a quanto dichiarato, già nel precedente capitolo, nel primo, vediamo una possibile incongruenza: «Disse Berenice, che io avevo soprannominato la Luna nera: “Perché vuoi essere felice? Soffrire è la tua giusta ragione”» (BP, 16). Se la vecchia zia E. viene connotata tale ad uso del lettore, e questo viene esibito come cruccio, poco prima a fronte di questo esprimersi sibillino non viene data alcuna indicazione, nessuna specifica, o accenno, su chi sia Berenice e niente appiana questa oscurità. Il nome può ricordare il personaggio dell'omonimo racconto di Poe e si verrebbe così a creare un parallelismo, un richiamo, con l'ultimo capitolo della BIERE, dove è citato un altro testo dello stesso autore: «questa vecchia casa. La quale un giorno non lontano si fenderà a mezzo e lentamente rovinerà seppellendo il suo solitario abitatore; e di tra la fenditura si sarà mostrata una luna rossa; insomma come nella casa di Roderigo Usher» (BP, 137). Come interpretare questo modo di fare in una maniera che serbi coerenza con l'assunto sopra? O come ritenere questo scoperto gioco di contraddizione e opposto in bella vista?

Difficile non credere a un grado di controllo, arbitrarità che possa plasmare a piacimento, e quindi arduo dar credito con ingenuità a parvenze di giustificazione. Una citazione simile, o qualsiasi cosa essa sia, è da intendersi come indice di quella maggior libertà, noncuranza verso l'interlocutore immaginario, scevra dal dare spiegazioni, e perciò la capacità mostrata d'ignorarlo? Oppure un ammiccamento di quel fatale magistero letterario, a cui ci si presenta, forse davvero sente, inemendabilmente legati? Ugualmente dello stesso tenore, poco più avanti, a conclusione del secondo capitolo compare una ben strana parentesi: «(Ma che mi importa di tutto ciò? Ma la *sua* gola non fu mai grassa: col procedere degli anni avvizzì, non ingrassò, e il suo mento diventò anzi più piccino)» (BP, 21). Presa alla lettera e coesione testuale qui l'autore si riferisce ad Anna, sulla quale si è appena narrato un episodio recente e riguardante

¹¹ Giacomo de Benedetti, *Il "rouge et noir" di Landolfi in Saggi*, a cura di Berardinelli, Mondadori, Milano 1999, p. 1218.

un dettaglio, si potrà intendere, della sua gola. Ma come spiegare questa prospettata fuga in avanti nel tempo, in un futuribile descritto in passato remoto? O vi è un'immissione di maggior narratività, un breve calcare in più sul proprio strumento, oppure anche se smorfia è una citazione di qualcos'altro visto la sottolineatura del pronome possessivo, messo in corsivo.

Non vi è alcuna spiegazione, nel momento in cui l'io narrante effettivamente indugia in un maggior grado di letterarietà per paradosso vengono meno quelle presunte indicazioni, fastidiose e nolenti, a favore dell'invisibile lettore, verso cui ci si indirizza, a detta della voce in prima persona, causa una sorta di fatale incontinenza. Tutto ciò risulta ambiguo, passabile di diverse interpretazioni, tra loro non escludenti. Nella realtà ricreata e suggerita, connubio tra i fatti narrati e la voce che li racconta, può darsi che avvenga la messa in scena di un uomo e la sua estetica, nella volontà di un certo ritratto, per cui alle cose presentate come reali si aggiungono e assumono altri filtri a tal fine. In tal caso lo scopo potrebbe essere di pura rappresentatività nel disegno di «un eteronimo trasparente ma non perfettamente sovrapponibile»¹², dove alle ragioni di una personalità da erigere si dedicano alcune bizzarrie e possibili contraddizioni, a rinforzare alla rinfusa un certo aspetto del personaggio. Oppure questa operazione ha un fine più profondo, per causa del quale alcuni momenti di finzione stridono consapevolmente a evidenziarsi, andando a mostrare palesemente un'artificiosità, dare un senso di sconnesso voluto.

Personalmente credo che questo modo di fare sia più di un'articolata rappresentazione commiserata di un sé altro, o un minare la forma del testo dal di dentro per una dimostrata corrosione di generi letterari, nonostante questi possano essere effetti conseguenti, sintomatici. Certo che per indagare ragioni di maggior sufficienza del testo, motivazioni del suo sussistere e della sua compiutezza, occorre inoltrarsi a un livello più profondo del medesimo.

Inoltrandosi in questo, sbrogliandone le viscere, ritengo si possa trovare un senso complessivo al diarismo di Landolfi, procedendo con i dovuti confronti, in cerca di paragoni e differenze tra esso, della *BIERE*, e le forme, soprattutto concettuali, assunte dai due seguenti diari. Insomma per comprenderlo, questo senso che si scommette ci

¹²Andrea Cortellessa, *Caetera desiderantur*, cit., p. 81.

sia, credo si debba operare una sorta di vaticinio sulla prima maggior prova di genere, con l'aiuto e cruccio di possedere già gli esiti futuri, sparsi tra la preponderanza di *Rien va* e *Des mois*, e un'inclinazione autobiografica che trova nell'elzeviro, o altre forme di racconto breve, qua e là sparsa espressione, in raccolte lungo tutta la carriera letteraria. E sebbene il cambiare, in una prospettiva diacronica, di un medesimo elemento possa portare a parlare di evoluzione, un cambiamento progressivo di sviluppo di alcuni tratti a scapito di altri, qui si cercherà di considerare più la scoperta di un qualche fattore protrattosi nel tempo, una sorta di marchio d'identità. Qualcosa, iscritto nello spirito stesso dei diari, che renda ragione di un'immutabilità, specie di matrice di pensiero, che all'interno delle variazioni ha pure dato una risposta solita, dietro le apparenze diverse. Ulteriore azzardo, naturalmente, è che quest'anima per così dire, non solo sia presente, ma sia in qualche modo comprensibile e riportabile, nonostante possa avere le radici proprio nell'idea opposta, ossia impossibile comunicabilità.

Detto questo, volendo cominciare concretamente, gettando un'occhiata superficiale e preliminare ai due altri diari, in ottica appunto di confronto con *LA BIÈRE*, si noterà come essi mantengano una maggior aderenza a un canone di genere. Entrambi, seppure con modalità diverse, concedono un'indicazione temporale dichiarata e circoscritta in un'attualità specifica, al contrario della nebulosità del primo diario al riguardo. Cosa che assume grande importanza, permettendo una prima distinzione madornale, ovvero che i tempi di stesura corrispondono a un tempo reale, effettivamente registrato e testimoniato. Certo questo non dimostra autenticità in toto, ma ritengo possa segnalare una volontà di minor contaminazione letteraria, convergendo su una prassi meno sperimentale, avvenga poi tramite essa un diario o una simulazione attinente e adeguata. Per cui anche le note al testo spingono in questa direzione, testimoniando:

- «La data di composizione di *Rien va* è naturalmente quella reale, secondo il narrato: dal giugno 1958 al maggio 1960; e quasi sempre a Pico, tranne qualche mese a San Remo (del resto indicato dall'autore), a cavallo tra il '58 e il '59»¹³.

¹³ Tommaso Landolfi, *Opere II (1960-1971)*, cit., in nota al testo p. 1272.

- Per Des Mois «La stesura, nei tempi dichiarati all'interno del testo medesimo (dal novembre del 1963 all'aprile del '64), è anch'essa da riferirsi a uno dei periodi trascorsi ad Arma di Taggia»¹⁴.

Andando ancor più al dettaglio dei tempi impiegati assistiamo come in *Rie Va* il tempo, e quindi un'interna disposizione del dettato, si strutturi così:

- Ventiquattro giorni, quasi totalmente in continuità, nel mese di giugno del 1958, a cui seguono quattordici giorni, per lo più della prima metà del mese di luglio. Poi due nella prima metà agosto, slegati tra loro, uno a ottobre e nove giorni a dicembre, a cavallo tra prima e seconda metà del mese.
- L'anno 1959 vede invece tre giorni nella prima metà di febbraio, quattro nella prima metà d'aprile, uno a metà maggio, tre seconda metà di luglio, uno di metà agosto e un giorno intorno metà settembre, infine sette a cavallo di metà novembre.
- Infine il diario si conclude con due giorni, non tra loro legati, in seconda metà di maggio del 1960.

Come si può vedere se nominalmente l'opera copre un arco di circa due anni, invero lo spazio temporale propriamente riportato, sia anche solo a livello di data, è molto più ridotto. Certo ciò potrebbe essere un'apparenza ingannevole se a livello narrativo i, per così dire, buchi, venissero colmati da un qualche riassunto a fare il punto di determinate, o protrate situazioni in maniera organica. Se tra due giorni, o periodi intermezzati, ci fosse al primo estremo del secondo un riportato di quanto accaduto, a ricollegare, comunque vi sarebbe una continuità. Così non è, le lacune rimangono e non si presta il fianco a nessun rapido epilogo.

Per cui se nella *BIERE* un tempo indefinito, parzialmente desumibile fin quando nell'alone di credibilità, di riferimenti deittici a un presunto da poco vissuto, dava poca occasione a una dilazione concreta, a delle implicite pause, rimanendo esso serrato, invece qua vediamo un ampio margine d'apertura. Il quale però ha la stessa funzione, nel negativo, nell'assenza, di un quadrato di rete, ossia vero spazio vuoto rispetto

¹⁴ Ivi, in nota al testo p.1281.

l'economia del testo, a non riempirsi a differenza di come il dichiarato spazio vano del primo diario diventasse occasione di un diverso materiale testuale. Qui il tempo mancante ha funzione di intercapedine, a permettere, sebbene all'interno di solchi stabili, delle variazioni umorali e contingenti, e di conseguenza una maggior resa del momento specifico.

Inoltre esso concerne, divenendo parte della testimonianza al riguardo, il rapporto tra l'autore e la propria opera, lo spirito che viene espresso da questo binomio; essendo il tempo del diario concretamente scandito, determinato da un moto di avvicinamento e allontanamento molto reale, quello dello scrittore stesso al farsi del testo. Di come esso risulti, dell'animo con cui è approcciato, ci si potrà rendere conto anche nella considerazione di come questo tempo registrato corrisponda a un tempo di stesura. Poiché tale riflessione, sul proprio porsi, disporsi lì allo scrivere, è in maniera reiterata posta all'interno del medesimo e diviene così, non un neutro dato di fatto, ma un elemento concettuale cardine. Al proprio tempo d'attuale si accompagna come un'ombra un tempo di resoconto, e quindi il vissuto, o quel che si esprime frutto di quello o meno, si tinge in relazione all'atto di scrittura. Come ciò avvenga e cosa comporti verrà visto partitamente più avanti, qua ci si limita a segnalare ancora come questo sommovimento, propriamente interiore, ma anche d'interiora, tale qualche volta segnalato, divenga l'unico. Intanto che anche i moti altri sono mutati. Non più, quantunque pochi, personaggi forse fittizi, come le figure femminili della *BIERE* ad andare e venire nei pressi del protagonista, restano solamente i membri della famiglia dell'autore. Specificamente giovane moglie e figlia neonata rimangono a esprimere una dinamica esterna.

Essa fondamentale nel confronto, quasi cavato fuori, tra il proprio solipsismo e questa alterità, di natura affettiva, dove le coordinate temporali iniziali di *Rien Va*, nonché del mantenimento di un ritmo più serrato, sono i primi due mesi di vita della propria figlia, primogenita, in una testimonianza a caldo di quel vissuto. Per cui dopo un inizio spedito, convulso e sin spasmodico, in una presenza dei giorni che si testimonia, pian piano questo afflato si fa più rado e meno pressante. Si può dire che dopo il primo mese e mezzo i tentativi di reiterare una continuità si facciano sempre più sporadici, sfibrandosi e slargandosi lungo tutto il 1959 e trovando tardiva conclusione dopo più di sei mesi di silenzio dall'ultima battuta.

A meno che non si voglia considerare l'esperienza diaristica di Landolfi come un discorso continuativo, in tal caso la ripresa, sebbene in separata sede avverrebbe circa tre anni dopo con il terzo e ultimo diario, *Des Mois*. Che vede un ulteriore rinnovo nel formato, riguardando sei mesi, gli ultimi due dell'anno 1963 e i primi quattro del 1964, andando a raggrupparli e scandirsi internamente in tal maniera:

- 6 pagine a novembre
- 6 pagine a dicembre
- 31 pagine a gennaio
- 41 pagine a febbraio
- 69 pagine a marzo
- 4 ad aprile

Rispetto a un accorpamento generalizzante, che potrebbe trarre in inganno riguardo il tempo effettivamente coperto, si necessita un conto più preciso, che vada a quantificare la materia del diario, quel "dei mesi", titolo che ambigualmente può anche significare dei me. Ai fini di dare un'idea più esatta, come fatto per *Rien va*, di cui sopra si è voluto contare i giorni per un'attenzione al dettaglio, forse non davvero tale, di quanti in effetti siano considerati lungo il corso dei quei due anni. I quali spesso, in sommaria presentazione, vengono presentati come argomento del diario, quasi davvero questo li coprisse per intero.

Ora, per l'altrettanto, mancando in *Des mois* una datazione riguardante i giorni, e visto sarebbe inutile recuperare gli sparuti riferimenti deittici, comunque tra loro non comunicanti, ci si può rifare unicamente alle pagine per dare un'immagine delle interne proporzioni. Così anche da concepire come si debba intendere la dicitura di mese, ricapitolando la dimensione temporale dell'opera, nel senso proprio di gettare un occhio sui diversi capitoli, corrispondenti a questa unità di calendario appunto. Essa ne risulta in qualche modo ridimensionata, e interrogando questo imprescindibile per la forma, la temporalità che si lega al concetto di diario in sé, ne risulta una preponderanza quantitativa dei contenuti, ossia banalmente quanto di scritto, situata nell'arco di tre mesi. Ma cosa significa ciò o, meglio, come?

Internamente, spaziosi fra loro, brani per lo più di riflessione o di narrazione di qualche episodio, tra l'aneddotico presente e il rievocato passato, si susseguono senza alcun legame tra loro che non sia la provenienza dalla medesima persona e i riferimenti, reiterati, interessati ai membri della propria famiglia, in particolare il secondogenito denominato Minimus e la primogenita, già comparsa in *Rien va*, con appellativo di Minor.

E al riguardo è snodo fondamentale come i figli dopo, la figlia prima, concretamente esistenti, nelle persone di Idolina Landolfi e Landolfo Landolfi, rappresentino alla stima uno dei maggior fattori di realtà, così che l'interrogazione circa un grado d'autenticità o meno non può prescindere da questo polo. Essi garantiscono quel senso, di fondo, di reale, a una scrittura vertente su Landolfi, come persona e come autore, ma che proprio su questo punto, anche in relazione alla *BIERE*, evidenzia il limite, laddove si voglia inferire per certo sul grado di veridicità o meno. I riferimenti ego referenziali anche quando, come vedremo, o forse soprattutto, basati sull'essere tal scrittore, non appianano le difficoltà. Non sono sufficienti a dare una realtà, anzi è la finzione e il senso di falsificazione, di non identità che corrodono, contaminano e rischiano di prendere il sopravvento.

E se ciò è affrescato nel primo diario, vi è da credere che senza l'apporto familiare si sarebbe verificato anche nei seguenti. Perché, domandandosi cosa vi si narri, la risposta è sostanzialmente nulla di concreto, se si toglie quanto in relazione alla paternità e gli affetti, come dimensione altra, di diversa anche possibilità rispetto, come già detto, il proprio solipsismo. Già gli eventi nella *BIERE DU PECHEUR*, specie di diario, erano anodini e lo scarno procedere di vicende veniva ampiamente integrato, come si vedrà, con quel già citato materiale altro.

Qui, da intendersi come nei due diari, più propriamente detti, anche se ancora sui generis, tutto risulta fuso e se anche l'elemento romanzesco ne risulta pressoché assente, pure ne risulterebbero più dei quaderni d'appunti, o notazioni di pensieri giornalieri. Dato che a un brevissimo riferimento a un dato momento del giorno, può seguire una riflessione, spesso interrotta, sulla qualsiasi, o un commento a rettifica o disappunto di quanto prima detto, o l'abbozzo di un racconto e cosa ne si pensa, oppure una rievocazione di un qualche episodio passato, o solamente il cenno di esso.

Insomma, si verifica l'assenza di una struttura su base tematica, disposta magari su diversi livelli, come può essere, e se ne parlerà diffusamente al riguardo, nella *BIERE*. Vi sono, sì, dei nuclei concettuali, dei motivi e degli argomenti che si ripercorrono e ripetono in quanto pressanti alla psiche, ma essi seguono un libero corso, fatto di riprese saltuarie e di ritorni disorganici. Anche l'inserimento di altro materiale testuale, per esempio i così soprannominati fogliolini in *Rien va*, risulta molto ridotto rispetto un'economia generale, sebbene prenda il proprio spazio. Essi sono ancora tipograficamente segnalati con un carattere altro, ma non creano una dimensione distinta, risultando omogenei in quanto campi di riflessione, rispecchiamenti tanto quanto il restante altro, tutto.

In *Des mois* addirittura, nonostante la varietà di zibaldone come testimoniato, manca un qualsiasi elemento atto a differenziare in tal senso, anche quando secondo logica precedente dovrebbe avvenire. Per esempio, da nota al testo¹⁵, alcune pagine sono sapute essere in origine un elzeviro intitolato *Della civiltà quantitativa*, manoscritto contenuto nel secondo quaderno manoscritto di *Rien va* insieme ad altri comparsi in diverse raccolte. Esso rimaneggiato viene inserito nel muro di testo del terzo diario, alla pari con tutto, non più brano sottolineato provenire da altrove.

Ma se le diverse anime, o caratterizzazioni, o piani della prosa rimangono indifferenziati, susseguendosi nei mesi, elemento nuovo all'interno della struttura diario, che in qualche modo sembra assolvere a quella funzione altra, di diversa dimensione sono gli inserti, per così dire, poetici. Forse fanno parte a sé per evidenza, per forza di contrasto risaltando all'occhio, questi componimenti ritmati in numero, da cantica dantesca, di trentatré. Eppure, nel loro tema, che andremo più avanti a scoprire, sembrano portare avanti in parallelo un discorso rivelatore sullo spirito che anima il terzo e ultimo diario, facendone in qualche modo il controcanto.

Questo spiccare, indipendentemente dalla sua effettiva valenza, comunque sussiste perché nel generale dei due diari, a differenza del primo, pur essendovi ancora senza dubbio una scelta d'autore, d'inserimento di materiale o d'argomento disparato, essa ha assunto un tratto diverso, venendo a mancare il rimarchevole in ciò. La scelta che, come analizzeremo al dettaglio, nella *BIERE* permetteva o causava un contrasto nella

¹⁵ Ivi, in nota al testo p.1273.

prosa, la sensazione di un doppio, nei seguenti due diari evolve in un'omogenea aderenza, tanto all'attualità, con riferimenti unici e minuti, quanto all'estemporaneo che si annida in questa attualità.

Nel passaggio tra un modulo più romanzesco, o simile, a uno diaristico, propriamente riflessivo, il tempo e il vissuto si rende maggiormente frammentario, seppure divenga più marcato, tra gli "oggi" e gli stamattina e altri precisi riferimenti, unitamente alla datazione. Questo vale tanto per il particellare di *Rien va*, quanto per il grumo di *Des mois*, dove in quei mesi, sorta di macro contenitori, ripetiamo, non vi sono date giornaliere. Essendo poi accomunati nel riportare, lungo questo fondo così connotato, pensieri complessi, riflessioni altrettanto su episodi del quotidiano e commenti che tentano di squadernare sensazioni e sensi complicati, sempre tendendo al generale o all'universale di tentativi di spiegazioni, difficili e convulsi, del proprio sé, o alternativamente d'ipotesi circa il mondo. Mantenuta in comune, a mantenersi è anche la stasi perpetua, il moto minimo presente, che vede movimento spaziale solo tramite traslazioni del punto fisso, nel secondo diario, a seconda di dove si situi lo scrivente ogni volta che riprende in mano il diario, oppure sempre l'ambito della rievocazione, il fatto che da qualche parte si è stati, o si sia andati a parare in passato.

In *Rien va* non solo fisicamente, ma anche concettualmente, con la ripresa, marcata, del tema della scrittura e del proprio io artistico, nel reiterato commento, a rendere il contrasto tra l'afflato a un fuori controllo, uno spontaneo, e una tensione al contrario. Osservabile sin dall'inizio, in un attacco in quel 4 giugno 1958 correttamente datato, che sembra riprendere il tono del precedente diario, o specie tale, con dubbietà circa il possibile di tutto, quindi di scorcio la propria esistenza. Poi l'invocazione al signore e il dramma della propria debolezza, con l'aggiunta di un senso d'imminente fine, data in presagio dalla morte di una zia, forse la vecchia zia E., ma chi può dirlo? E sempre ricalcando un solco, forse apposta ripetendo il suo senso, si esordisce con la riflessione riguardante il proprio atto più attuale, lo star scrivendo:

E come al solito, mentre qui scrivo, tutto si confonde e perde il suo vero carattere, la sua urgenza, a mano a mano che si dispone in un ordine purchessia sulla pagina. [...] e che più di una volta ho voluto cominciare questo diario, un diario (la sola cosa che mi restasse da fare), e che ogni volta sono stato trattenuto sul bel principio dall'insorgere delle abituali

preoccupazioni oziose: scelta di parole, disposizione degli argomenti, perspicuità del dettato e altri maledetti inceppi della cui oziosità avevo d'altronde piena coscienza, sì che neppure diversione avrei potuto sperare, non che rinnovamento (RV, 9-10).

Già dal primo giorno, invero sin da prima, vista la volontà rimasta per chissà quanto latente di cominciare, si ripresenta la problematicità del proprio scrivere e del confronto tra esso e la propria persona. Si inizia a esprimere un proprio sentire, un ritenuto per vero, almeno qua non ancora turbato da quegli incisi denigranti e scettici tra parentesi, che altrove compariranno. E il dettato si fa denso di implicazioni e complicazioni nei concetti che esprime, fondandosi su un'anima che già altrove si è più volte, magari sempre parzialmente, espressa e che qua seguita. Innanzitutto si attesta, rimarca un solito deplorato, ossia il senso d'incomunicabilità in maniera fedele, o come si reputerebbe tale, perché è in presa diretta, nel mentre che accade, che si notifica come l'afflato risulti, più che smorzato, falsificato e perduto nella sua sostanza all'unico atto che gli concede di esistere compiuto. Il terribile paradosso è che disporre in ordine, far sì che si renda comunicabile, porta al fatto che la comunicazione, o quel che si vuole dire, smarrisca sé stessa.

La quale cosa non è, non ancora almeno, esplicitata come un'aporia insolubile e la via si tenta lo stesso, forse di nuovo, con un animo da *BIERE* se la parentesi è da intendersi similmente a una dichiarazione di debolezza, per cui altra alternativa non rimane. Sicché si affronta, ancora una volta, quel cosciente senso di inutile che pure si preoccupa nel seguire una certa prassi, impressa nell'abitudine, e tratteggiata come vincolo molto pratico, seppure funga quasi da limite metafisico:

Camicia di Nesso, una tal letteratura o scrittura che non sa abbandonare i suoi lenocini, o piuttosto i suoi mezzucci, e neanche rinunciare a una vantaggiosa sistemazione tipografica, cioè visiva (delle righe, delle parole sui fogli del manoscritto). Ma come uscirne? E invece io vorrei questo fosse il libro (il registro) del mio abbandono, il quale (registro) non riguardasse altri che me. Ma intanto in questo faticoso preambolo è già andato perduto ciò che poteva importare stamane, e già ineluttabilmente ho preso a ripassare e riaggiustare le lettere mal riuscite... Come vorrei finalmente non essere inteso, non da tutti! (!) Pure, non è già questa una preoccupazione letteraria? Ah, sarà quel che sarà (RV, 10).

Insomma quanto di consolidato nel modo della propria arte è tormento, in quanto non si è in grado di dismettere, coscientemente, e conduce lungo la trappola della ripetizione. Di un qualcosa che si depreca, non come concetti, ma come maniera e stile avvezzo, tanto che nel volere il libro corrispondente a un ricercato registro d'abbandono, forse il termine registro può valere nell'accezione di tonalità, timbro. Il quale assume, volitivamente, il desiderio di oscuramento della propria espressione, comprensione limitata a sé del proprio comunicare, e quindi implicitamente abbandonante, o noncurante quanto più di quella presenza, perennemente postulata, del lettore. Presenza che da quel che se ne desume vizia la propria emissione, così che nemmeno tempo di lamentarsene e già dietro rilettura e aggiustamento si sente perso un qualcosa di primario e originale.

Come già detto, chi abbia letto *LA BIERE*, e creduto di intendere il suo contenuto complessivo, o penetrato il senso, qua si ritrova. Il problema dichiarato è pressappoco lo stesso, seppure formulato diversamente, e ugualmente il problema chi di contro ne indaga il vero insito. E forse così deve essere perché si manifesti in completezza. Perché il fatto che il quesito sia enunciato, denunciato nel farsi materiale dell'esposizione del medesimo, è un'apparenza di sincerità disarmante. La quale però forse si persegue appositamente, appunto ai fini di rappresentare. Naturalmente il discrimine, unico e difficilmente indagabile, riporta nell'alveo del problema stesso, ossia se davvero diversamente l'autore non possa fare, o se finga nel dare a intendere ciò.

Ma un ulteriore passo è compiuto con l'interrogativo a conclusione brano, riportando nel margine di un'impossibilità a uscire dai confini di una materia, nel caso quella letteraria, laddove tutto sia quella materia medesima. In generale, preponderante in *Rien va*, si vedrà spesso una possibilità, un'alternativa setacciata fino a ricondurre al suo contrario, piazzando il paradosso e un senso di limite, da cui non si può uscire, o dove tutto si confonde e uniforma a un'impossibilità. Nel caso un libro che voglia non farsi letteratura, nel momento in cui di ciò si preoccupa e pianifica, diviene o riferisce comunque nell'ordine letterario. Per cui già il giorno dopo si insiste:

L'infelice principio di questo diario mi scoraggia; guarderò d'insistere tuttavia. Nel frattempo, esso già tenderebbe (nella mia testa e nei miei fiacchi pensamenti) a prendere una direzione, a ordinarsi, a comporsi, a scegliere gli argomenti. Cercherò d'impedirglielo: l'eterogeneo, l'eteroclitico deve invece dominarvi- eppure anche questa è una specie di piano! Altra difficoltà ormai: la mia mano (fisica) si stanca subito di scrivere (RV, 11).

Questi crucci, in fondo dichiarati oziosi dal loro stesso autore, potrebbero sembrare in sostanza sofismi e arzigogoli, innocui e ininfluenti e tali forse sarebbero, se non fosse attribuita loro, dichiaratamente, importanza. Solamente vedendo in questi un più ampio tratto di individualità e carattere si può forse capire perché al seguito di ciò tanto ci si preoccupi. Perché ciò che si mostra, che ne deriva è un senso di conflitto tra sé medesimi, in una ricerca dall'incerto approdo e volontà ultima, nella quale ci si oppone a delle proprie inclinazioni. Si tenta o dice di tentare una via diversa, eppure con la sensazione che questa opposizione sia vana, in quanto non vi sia una vera liberazione da certe angustie. Il panorama di quale queste siano, quanti ambiti della vita personale dell'autore vadano a coinvolgere, o esplicitarsi, parrebbe ampio da delineare in un improbabile e indecoroso catalogo, seppur tentabile essendo seminati i diari di sfumature al riguardo. Però senza dubbio esso coinvolge un aspetto costitutivo dell'io dell'autore, con implicazioni di peso, anche semplicemente considerando una simile frase: «Riuscirò, qui almeno, a non scegliere le parole? Finora sembra di sì» (RV, 12).

In un ordine minore abbiamo un problema di estetica, che però reputato ozioso fa il suo propugnatore sostanzialmente da sé immiserito e intrappolato nel futile. Un che di certo deprecabile. In un ordine maggiore la trappola è data dall'essenza stessa della propria facoltà costitutiva, e di ciò che si è, l'uso e il confronto verso le parole, la loro scelta. La quale si vorrebbe evitare perché ritenuta falsificante, o comunque portante in sé qualcosa di erroneo, che si tenderebbe a rifiutare.

Quale che sia la sua più autentica dimensione comunque la considerazione, questo atteggiamento riflessivo, come vedremo ereditato dalla *BIERE*, si protrae per tutto *Rien va*. Più presente e diretto, rispetto i brevi cenni convulsi del precedente diario, di continuo a latere comparirà il pensiero sulla propria arte, sul proprio scrivere e su quello che su tal versante si sta facendo, intanto che si scrive. Con quale esito? I momenti singoli riescono a parlare per sé stessi e di sé stessi, un complessivo può

essere dato solo dal recupero di un comune tra loro. In definitiva comunque non è dicibile, anche se da tal proposito parrebbe prender forma un libero assortimento, che si persegue. D'altronde l'impedimento, o presunto tale, non riguarda solo una struttura formale, scevra:

Sì, l'ultima volta che volli cominciare un diario mi insabbiavi nel modo detto, ma poi sugli argomenti stessi: mi pareva necessario dire perché mi sono sposato, e che speravo salvezza da questa piccola che si annunciava [...] E all'improvviso mi resi conto che anche tutto ciò era ozioso, che non poteva servirmi, che del resto si parlava ancora di gioia o della sua speranza; sicché smisi (RV, 10).

Vi è un problema, naturalmente, anche nei contenuti che derivano da quella contrazione riguardo la forma dell'esprimersi. L'impedimento, quell'impossibilità che si proietta. o forse disperatamente scopre in ogni cosa, intacca anche la ricerca, o il soffuso senso che ricerca possa essere, di qualcosa che contrasti l'ozioso, il vacuo. Minacciando l'essere ciò, una salvezza, o almeno la sua prova, nel contatto con la figlia neonata. Contatto proprio testuale, pensando come ad esempio, in una struttura poi replicata nell'intero, a una notazione sulla piccola, suscitante la stessa angoscia del cadaverino della zia, segua poi il passo appena citato. Modo a replicarsi nei contrasti, anche strazi, oppure innervazioni, di riflessi reciproci tra la considerazione dell'intorno a sé, dell'alterità dell'esperienza familiare e paterna, e il pensiero riguardo il proprio io, pensatore e dubbioso, sostanzialmente scrivente.

Tentare di rispondere cosa in istanza ultima ne scaturisca sarebbe affrettare le somme, se ve ne sono da tirare, però considerando la tappa a venire, ovvero l'ultimo diario, a preambolo non si può non rendersi conto di come i riferimenti diretti, metanarrativi e riflessivi, sullo star scrivendo proprio il testo a farsi, vengono quasi a mancare. Gli unici riferimenti alla propria realtà testuale, sono i seguenti e nel loro sibillino e ambiguo, risultano eloquenti:

Tra pochi giorni sarà la fine dell'anno. Voltata che qualcuno abbia quest'altra pagina, poche ne rimarranno da leggere: un fascetto che l'occhio male apprezza, esiguo ad ogni modo. Ma questo sarebbe il meno, gli è invece che il libro non riserba ormai sorprese; i caratteri dei

personaggi ormai sono definitivamente rappigliati, la vicenda è virtualmente conclusa; solo per un senso come di dovere, con noia forse, l'autore ha seguito a scrivere, e il lettore seguita a leggere; [...] Certo, la fine ultima resta aperta, disponibile, lieta o triste secondo il capriccio dell'autore; ma l'ordine di questa fine, ahimè, non è ormai più dubbio (DM, 19).

Se i riferimenti, a cui i precedenti diari abitano, fossero altrettanto presenti in *Des mois* un simile brano sarebbe trascurabile. D'altronde non si vuole forzare l'analisi e trovare a tutti i costi un significato aggiunto in quella che è analogia riferita alla fine dell'anno. Riportandolo l'intento è prendere atto di un'immagine che, per palese evidenza letterale, consta di un paragone tra una computazione del tempo, una sua considerazione, ed elementi della letteratura. Rimandando tanto quindi all'aspetto del diario, sia come trapasso del tempo, che come naturalmente opera scritta. Un diario concretamente ancora agli inizi, ma di cui alludendo alla pagina "questa" se ne prefigura in qualche modo l'imminente fine, quasi di principio. E questo viene essere detto il meno, comparando così un termine potenzialmente rivelatore, di un senso di fine ultima, di residualità e dico ciò sulla scorta del titolo *Del Meno*. Nome simile a quello del diario, ma appartenente all'ultima raccolta di elzeviri pubblicata anni dopo, ultima opera licenziata in vita dall'autore. Non che si voglia attribuire a questa parola singolare facoltà profetica, ma è un fatto che essa in questa metafora venga attribuita all'idea di poche pagine rimanenti prima della fine, una mesta esiguità a sbrigarsi. E se comunque la metafora, evitando di scavare o immaginare ulteriori implicazioni, pure rimane abbastanza basica nell'assimilare i giorni di fine anno a un'ineluttabilità di cose, quali una lettura giunta a termine, ugualmente connota in un senso particolare, aggiunto.

Laddove l'aggiunta al meno sono altri termini, significati non così estranei allo spirito comune dei diari, come il seguitare, molto spesso accompagnato all'idea che si debba fare così, continuare perché tanto che alternativa vi è? E la cosa vale sia per lo scrittore, punto di vista proprio, accompagnato dall'aleggiare di altro concetto comune, la noia, quanto per il lettore, figura sempre presente e assillante in qualche modo, nel suo esser postulato, posto dall'immaginario creativo. Fino alla sensazione di fine, come qualcosa di ineludibile nel suo ordine ultimo, quasi indifferente alla qualità di sé stessa, come

se qualcosa di determinato, superiore la sancisse in maniera che semplicemente è, al di là degli attributi. Senza più dilazione, o dubbio.

Almeno per l'autore, d'altra parte a chi vi si confronti rimarrà non tanto un significato preciso, univoco, ma il rispecchiamento di un senso generale, che raramente limato da quanto di più soffuso può divenire definizione: « Un diario che accompagni e commenti un'attività vera e propria, che accolga e frughi tutto quanto in essa vi sia di irrisolto, represso o trasferito, è se si vuole un segno di ricchezza, è almeno giustificato; un diario fine a se stesso ed unica occupazione, denuncia un pauroso vuoto» (DM, 120).

Intanto che forse da ciò che ormai si ritiene certo, ineludibile, ne derivano modi di dire, se non fare, che arrivando al terzo diario sono noti, anche se mai chiariti del tutto. Conosciuti nel loro esprimere non qualcosa di oggettivo, che l'oggetto irrimediabilmente si perde, ma nel far riconoscere l'abitudine di un turbamento: «Come tutto si corrompe, mi si corrompe, tra le mani: ormai sono irresistibilmente portato...dove? Sarà tempo di smettere, penso. Ma...?» (DM, 150) nel mentre che si ondeggia tra la volontà di proseguire, seguitare appunto e quello di trovare un punto, una conclusione: «(E vedi tu come si fa a finire un altro quaderno)» (DM, 156).

Capitolo secondo

Ho accennato alla possibile presenza, da intendersi come chiave d'analisi, di due livelli nella *BIERE*, a comporre una sua peculiare costituzione dal punto di vista narratologico. Ma bisogna andar cauti, considerarla una semplificazione, poiché la sua cifra sta nell'ambiguità, nella non rigidità di questo esser ancipite, anzi considerando un «carattere di “porosità” della cornice della *BIERE DU PECHEUR*, questo suo essere disponibile a rilasciare materiali alle storie inserite, nonché a lasciarsi corrompere da queste storie cambiando gradualmente, inavvertibilmente il suo statuto»¹⁶. Tanto che questo tratto poroso, d'osmosi e quindi, di non netta separazione, può spingere talmente al limite la valutazione dell'ambiguità, fino a superarla nel pensare il testo come un unico, laddove le varie difformità saranno viste come pervase da delle nervature, che nel loro ricorso le saldano insieme, in una totalità. Anzi mi arrischio a dire che un letterario gioco nervoso, inquieto e parossistico può assorbire l'esser liquido dell'opera, accorpendo qualsiasi livello presente in sé, potenzialmente escludendolo dalla considerazione, dando con la sua forza ossessiva il superamento di questa suddivisione. Alla quale, nelle sue parti si potrebbe affibbiare un carattere secondario, sorvolandole per lo più, cornice o meno. Insomma quest'altra interpretazione, di segno contrario, potrebbe sostenere un'analisi complementare e forse sin da principio più mirante all'intento dell'autore, andando a prendere l'opera direttamente per intero.

Allora perché adottare la prima? Per vagliare la forma specifica della rappresentazione in atto, nell'idea che sia cosa organica, così da non escludere un ruolo assegnato di basilare importanza, ossia quello dell'interlocutore immaginario, sorta di spettatore di quello che forse è il romanzo sceneggiato, rientrato dalla terza persona alla prima. Ma saltare alle conclusioni, giungerci senza affrontare le distinte sfumature, solamente puntare allo spirito dell'opera, al suo pervasivo timbro, è escludere l'articolato voluto e, probabilmente, incorrere in qualche parzialità. Per evitarlo credo si possa seguire il percorso tracciato, ritenendolo fatto su misura di lettore, d'altronde è di fronte a lui, e lo abbiamo visto dichiarato, che l'autore espone e organizza una struttura. A tal fine

¹⁶ Andrea Cortellessa, *Caetera desiderantur*, cit., p. 85.

una lettura attenta e critica deve all'inizio prestare fede a un tratto, per così dire di superficie, concedendo credibilità a quanto si legge, così d'accondiscendere agli indirizzi plausibili di ricezione. Per accorgersi degli innesti e delle mutazioni peculiari dell'opera, bisogna non dar per scontato il dubbio, ma credere allo spontaneo farsi del diario, momento per momento, e solo in seguito cogliere le deviazioni.

Solo a fronte di quest'ottica ritengo assuma un senso ricercare un maggior significato nella suddivisione, dato d'immediata osservazione, tra il narrare quanto stia avvenendo, e un parlar altro, tra rievocazioni e l'immissione delle sei macro sezioni, questi altri brani, tipograficamente distinti dal resto tramite utilizzo del corsivo. Ma prendiamo adesso in esame la prima dimensione per scelta, appunto la cornice e cerchiamo di definirne natura e funzione.

Essa è il pretesto all'esistenza dell'opera, lo scenario in cui si ambienta con il narrato dello specifico frangente, quelle settimane di pioggia trascorse e focalizzate alle prese con tre diverse donne, relativi maneggi del protagonista nell'interazione con loro. O, meglio, con una in particolare, Ginevra, il personaggio che riceve senz'altro più attenzioni, realmente intese come tali. Questo argomento, l'intera situazione di coinvolgimento di terzi, interessamento a queste donne, è il fulcro di quanto avviene al suo presente. Qui è l'orizzonte primario di fatti reali, per quanto esigui, per il quale, prima di avventurarsi in un labirinto di specchi, se si vuole mantenere un occhio al più semplice tracciato questa è la prima risultante della scrittura. O comunque un punto lecito, nemmeno su questo piano l'unico, da cui partire per l'analisi nell'ordine ideale del racchiudere per dimensioni narrative. Dico non essere l'unico perché mantenendo questa prospettiva, di partenza dal contesto e pretesto, a ciò si accosta il fondamento del sussistere del piano, ossia il tener una penna in mano e lì essere a scrivere con tutte le riflessioni del caso al riguardo. Vi è un continuo accenno a ciò, tanto che ci si potrebbe chiedere se si scriva di quei piovosi giorni, o se si scriva dello scrivere in quei piovosi giorni. Questo tema, il suo essere affrontato non in maniera lineare e compiuta, connota un vero e proprio atteggiamento che gemma qua e là nel diario, con interventi sparsi e frammentari, forse più che riflessioni, riflessi dell'autorialità e il suo problematico, sofferto.

Al riguardo, come in parte già visto, la *BIERE* ha sua subitanea presentazione e motivazione addotta sin dalle prime pagine. In seguito comincia quell'innervazione di

metadiscorsività, metanarratività, che va a insistere sull'aspetto, che definirei di simbiosi, tra l'essere autore ed essere protagonista di vicende. In quella che è questione personale, aderente e coinvolgente la prima persona esposta, anzi che proprio chiosa esplicitamente la condanna entro il limite di sé stessa, l'io narrativo e l'impossibilità al raccontare, esprimersi diversamente. La riflessione, circa l'atto che si appresta, lega strettamente, in corrispondenza, lo stato dell'arte e dell'esistenza, proprio per qualità condivise. Vediamo essere scritto:

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 d'insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché...la vita. Dove dunque, in quale desolata regione ho corso la mia esistenza - visto che non c'è altre parole da designarla? Un tempo avevo persino dichiarato guerra, alla vita, perché da lei mi sentivo escluso. Ma ora! Ora non ho più neppure questo stupido orgoglio (BP, 16).

In ragione di quanto detto il vergarsi di questa specie di diario è all'insegna di un discostamento dal passato, forse naturale evoluzione di un percorso, o un degenero, che causa l'approdo consapevole, un riconosciuto arretramento in più delle proprie forze, senza rimedio scemate. Diminuisce la persona, lo stato in degrado è dell'individuo, e in conseguenza diminuisce l'arte, ed è in paragone letterario che ciò si confessa. Lo si ricava da un esempio opposto, così si definisce materialmente lo stato d'insufficienza, ad affermare, in tono declamatorio ed enfatico, il punto di partenza, il personale stigma di quel che sarà il corso d'opera.

Il riferimento serba qualcosa di generico, ma il testo particolare citato, tra i tutti di D'annunzio, risulta difficile credere sia scelta indifferente, essendo a sua volta una specie di diario. In più proseguendo nella lettura della *BIERE*, tenendolo a mente, potrà assumere un maggior significato rispetto ad essere un improvvisato termine di paragone, un semplice richiamo sia per ammiccamento al genere, sia per definire il proprio negativo di sfuggita.

Da una parte non solo perché l'uso del termine clinico, per il campo semantico, richiama il patologico, tema fondamentale del testo tutto, ma perché più avanti si ritroverà l'approccio al clinico vero e proprio, nel rievocato periodo di tempo in cui l'autore prestava fede alla lettura di un manuale diagnostico psichiatrico per individuare il proprio male. Dall'altra vedremo ridotta in pagina, esplicitata tale, l'idea che un certo passo, sempre di rievocato, stavolta il tempo durante la guerra, sia l'opposto, il contrario per sentito di un altro e diverso autore, nel caso Curzio Malaparte e l'opera *La pelle*.

Da queste notazioni l'idea che dire di volerne dare una pittura altrettanto esatta, del proprio stato, non è cosa che si esaurisce in quella proposizione, così come non è un mero modo di dire, ma una densa dichiarazione d'intento, una certa chiave d'interpretazione precisa, se non anticipazione apposita, di quello che sarà effettivamente la *BIERE*.

Focalizzando qui l'attenzione voglio sottolineare come, nella particolare espressione della cornice, la possibile ambivalenza di significati sia una costante, cosicché a una lezione più facile, molto immediata e contestuale, spesso può associarsi un'interpretazione riferibile a comprendere unità di concetto più ampie. Un spettro ampliato che può comprendere in concomitanza, visto la simbiosi, tanto l'essere del protagonista, sia nel riferimento preciso d'accaduto, esempio di presunta vita, che nell'esclamazione particolare a chiosare, quanto l'operare dell'autore nel fornire il disegno, più in grande, e l'ammiccarvi intriso d'autoreferenzialità. Sempre all'interno di questa dinamica si dà la possibilità che il senso aumentato, a seconda della prospettiva, possa condurre a un'incertezza ultima, rimanendo l'equivoco, il non determinato. Ad esempio, restando nel primo capitolo:

E qui potrei ancora una volta provarmi a colorire, per dir così, questi personaggi con altri (quelli che fanno come le scorie della mia anima, il suo inutile sedimento), a porli in relazione tra loro o con altre cose del mondo, e insomma a cercare un'apparenza di discorso filato. Ma perché dovrei farlo, se il risultato è certo? E fosse anche incerto, perché di nuovo, dovrei farlo? Tutto in queste pagine sarà, né può non essere, tal quale (BP, 16)

Ecco quella che pare una dubitativa presa di posizione rispetto un modo di fare, riguardante lo strumento scrittorio, che vista l'eloquenza delle due interrogazioni appare sfiduciato, in una considerazione d'indifferenza. Insomma che sia in una maniera, o in un'altra, ugualmente sembra dichiararsi il rifiuto a un certo approccio e l'assunzione del contrario, ossia il volgersi del discernimento sulla materia squallida, di spicciola realtà. Sembra essere questa la via prospettata, anche in forza di quanto aggiunto nel capitolo seguente:

Perché allora (tornando a questo più serio problema), perché tra tante creature ricche, dissimili da sé, di cui bene o male dispongo, parlo proprio di lei, e mortifico con ciò i miei istinti più prepotenti? Ho già risposto più sopra. Da una parte ho deciso, e senza dubbio per buon motivo che non potevo fare altrimenti, di attenermi rigorosamente a questa realtà, seppur meschina e volgare, come a un filo di salvezza, posso soggiungere che forse ho bisogno di una tale mortificazione (BP, 23).

Si parla di Anna, una delle tre donne, e se ne parla, non controvoglia, ma forse non abbastanza convinti sul perché, ed è allora occasione di rinforzare le intenzioni, a cui doversi attenere, riaffermandole. Si ribadisce la messa al bando, la si qualifica con rigore, volta ad evitare un certo modo di farsi del racconto, l'uso di personaggi e creature altre, esulanti la realtà d'intorno. In più è qua che poco prima si è palesata, enfaticizzata ed esasperata, la volontà di sconnesso, di visione nel subbuglio di sé, a fronte del letterario, presentato come magistero fatale, che sembra minacciare l'impossibilità di uscire dal suo segno, di esercitare un'alternativa.

Insomma, da un altro punto di vista, al fare giustificatorio, prevenuta spiegazione di un certo carattere incombente, quello d'arte e retorica, specifica qualità dell'opera, di cui ci si deresponsabilizza rifugiandosi nell'impossibilità, si accompagnano, connesse più in là di qualche riga, le presunte ragioni del moto di volontà opposto, in tensione contraddittoria

Però esse sono pesantemente velate, non è chiara la loro logica per almeno due aspetti. In prima battuta che lo scrivere di una realtà, definita meschina e volgare, sia un'alternativa, se non un contrario, rispetto a una coloritura di fantasia è cosa riconoscibile, ma che questa preferenza sia coadiuvante a quell'istanza di visione nel

sé, senza disegno, non è qualcosa di logico e immediato. Soprattutto se il senso di impossibilità sembrava scaturire dalla dimensione narrativa in quanto tale, dal problema semiologico di ipotizzare un lettore, al di là di qualsiasi cosa si scriva. Un problema che da come posto sembra aver connaturato quell'impossibilità, quindi perché questa direzione? Verso la registrazione della misera realtà? E il secondo aspetto è che si dà già per chiarita la risposta al perché di un tal fine, senza che invero sia data. Leggendo con attenzione critica, senza prendere per buono, non vi è alcuna spiegazione. L'unica accennata motivazione si esplicita nel soggiungere, ed è la voluta mortificazione indotta da un bisogno, che a sua volta non viene esplicitato. Per il resto, ugualmente rimane ignoto in cosa consista la salvezza di questa scelta, e anche la sua connotazione come obbligata non convince. Se si dichiara una decisione per forza di cose senza alternativa, d'altro canto essa viene definita mortificazione di istinti più prepotenti. Insomma ne esce il ritratto di una rassegnazione costretta, che fa a pugni, controversa nell'autore medesimo. Il nodo di cosa veramente egli intenda rimane insolubile appena lì esposto.

Ed è ugualmente così nel brano precedente, nell'incertezza se si stia esprimendo un sentimento o in effetti una presa di posizione effettiva. Perché rispondere che nelle pagine, nella dimensione in cui ci si trova, sarà tutto tale quale di necessità, invero può essere considerato un'espressa tautologia, più esprime un'inclinazione d'idea, quasi fatalismo, rispetto a una risposta a definire cosa effettivamente sarà. A meno che non si ponderi che sarà quello, una lunga rappresentazione di un cedimento, di essere un tal quale e non potersi opporre, che tanto è uguale, indifferente. Più avanti cercheremo di capire se questa è l'idea che Landolfi vuole effettivamente dare e, nel caso fosse, quale scelta ha compiuto per consegnarla il meno travisabile possibile. Qui in ogni caso si vede come a seconda delle sfumature lo specifico significato di ciò che viene detto cambia, anche se l'indirizzo primario, quello suggerito, è uno.

Questi brani possono considerarsi il commento d'apertura alla cornice, e abbiamo visto come gli elementi a definirla un tentativo spontaneo, per quanto accidentato di fedele adesione al reale, vengono dati, anche nelle loro ragioni, più tramite suggestione, che dettato preciso. Ma è questa caratteristica d'indirizzamento, manifesto nel suo opaco, che rende un di più, ossia quell'allusione di un significato maggiore nascosto, che

aumenta in prospettiva la profondità dell'opera, facendovi ritrovare il presagio di un doppio fondo.

Però questo innesco non è situabile se, come già detto, non ci si sofferma a una superficialità di concetti, pronti a deflagrare nelle loro contraddizioni. L'oscurità si rivela nell'apparenza di chiarezza, quanto da essa indirizza insiste perché si ritenga l'argomento del dettato una trasposizione sincera, aderente e volenterosa di trasparenza. Elemento di persuasione voluto e insistito, tanto che dopo i contorti, contraddittori, rivolgenti dei primi capitoli, per cui basti ancora questo passo:

Anna, per esempio. Perché non faccio a meno di parlarne? Io so chi è, e tanto potrebbe bastare. Ma probabilmente neanche io so chi sia, e aspetto di saperlo da queste righe. No, il male è che non aspetto punto di saperlo, giacché non mi importa nulla di lei: Anna è una creatura che non ha altro nome dal suo, e che quasi non esiste (BP, 18).

Dove sono condensate l'ambiguità e incertezza rispetto la propria materia, in una tensione tra il dubbio, fatto proprio dell'io narrante, instillato di conseguenza nell'interlocutore, e quell'afflato di conoscenza, scandaglio che dovrebbe dare la scrittura, anche di una realtà sfumante. Quale dei due termini risulti predominante è palese, ma questo fa parte del tratteggio, questo sì coerente, al di là del grado di spontaneità, del timbro che la voce che parla per sé si riserva, in un costante dire che, come vedremo, attenua il senso di realtà. Comunque dopo ciò, con un modo spiccatamente metanarrativo, viene rinnovato e acclarato il proposito di quella mortificazione limitante:

E così, anche, sarei arrivato alla fine di questo noioso antefatto e potrei, come desideravo, limitarmi ormai alla semplice e fedele registrazione degli avvenimenti. Ma badiamo un poco, quali avvenimenti? Con ogni probabilità all'antefatto, del quale mi sono spacciato con tanto impudente fretta, non terrà dietro alcun fatto (BP, 26).

Finalmente la dichiarazione non equivocabile, la presa di posizione semplice e lineare su ciò che dovrebbe seguire e la natura che ci si dovrebbe aspettare, sempre dando

quella volenterosa fiducia. Però intanto che affabula scettico, sempre denigrante, sul concreto sviluppo del testo, subito dopo assume un nuovo atteggiamento giustificatorio, il quale apre all'intersecarsi di possibilità altre nel materiale farsi dell'opera:

Capiti poi anche qualcosa, capiterà con tanta lentezza e tanto tempo in mezzo, che la mera registrazione di questo qualcosa non basterà a riempire tutte le mie vuote giornate e fallirà con ciò il suo unico scopo. [...] Eppure, se possono in parte fugare il mio assiduo orrore, ben vengano anche le cose di qui; ma vengano. Nel frattempo non mi rimane che tentare di coprire le giornate scoperte parlando d'altro (BP, 27).

Si chiude l'antefatto, palesato e definito come tale. Nell'esserlo, non solo per un riassunto delle piccole vicende da cui forse qualcosa sortirà, diventa in coda preambolo, sommessamente, della costituzione del testo a venire, paventando un fatto fondamentale, ossia l'immissione testuale altra. Lo scrivere dovrà far fronte a un seguire degli eventi temuto insufficiente, perché lo sfondo da cui scaturisce la sua materia, quello in cui per ora l'io dell'autore si è manifestato, rivela il rischio che, nel suo non esser abbastanza, forse affatto, non assolva all'unico compito. E questo emerge d'un tratto lapidariamente definito, ovvero di riempire il vuoto delle giornate, e arricchito di una certa urgenza, in relazione alla possibilità di far da rimedio, seppur parziale, a un malessere, o come altro dichiarare uno stato di assiduo orrore?

A questo punto secondo immediatezza, stando a quella superficialità d'intenzioni manifeste e dichiarate, dopo i primi capitoli credo che l'argomento principale dell'opera paia il presente, mentre a quest'ultimo accenno d'un parlare d'altro si riservi un ruolo accessorio, di complemento.

Per accorgersi che così non sarà, al di là delle avvisaglie di scetticismo verso la propria materia prima, basta seguire con la lettura, ma ciò non toglie che anche in questo punto probabilmente si intenda più profondamente di quanto paia, in un ordine più grande. Perché il fatto che la scrittura si connota come un tentativo di assolvere a un simile scopo, di riempitivo, fa sì d'instaurare un'uguaglianza di valore entro l'atto in sé, in un'indifferenza tra i due livelli, entrambi destinati a quello. Così è sviluppata, implicitamente, una comunanza, nonostante la differenza teorica che vi dovrebbe

essere tra una registrazione, per così dire fedele trasposizione d'eventi e quindi in qualche modo vincolata a un riporto di quel che avviene, e un di più che nel testo si infila, di cui non si può negare l'arbitrarietà, la scelta d'immissione, su cosa dire e a volte, nel caso della *BIERE*, proprio trasporre, se non trasportare di peso.

E se inizialmente introdotta come aggiunta emergenziale, gradualmente questa operazione va assumendo una più importante significazione, intanto che è nel mentre la cornice d'intorno, quella che dovrebbe essere la più propria materia di realtà, a rivelare, ulteriormente, il suo carattere d'inconsistenza, fino ai due capitoli di totale sostituzione con una finzione narrativa, confessata.

Essa subisce sin da subito una corrosione, il subentro di un'impossibilità a trattarla, tramite un moto speculare nei confronti della medesima, che ne mina in combinazione i tratti di reale. In prima battuta si registra, ed è la voce a farlo, un'effettiva inattività e inerzia del protagonista a compiere alcunché al presente narrato. Di poi questa mancanza si riflette nell'ingombro dell'io narrativo, continuamente esposto a minare dal di dentro l'aspetto di realtà che il testo dovrebbe riportare, in un continuo sottolineare l'insufficienza.

In quel parlar d'altro, rievocando il passato, avverrà una narrazione più convinta, seppur qua e là comunque costellata del commento scettico, invece quanto riguarda il presente affronta l'annebbiarsi dichiarato: «Mi avvedo inoltre che delle cose volta a volta vissute non mi resta ormai se non il senso più o men preciso. Di che propriamente si è parlato ieri sera con Ginevra durante la nostra passeggiata per la solita strada buia? Non lo so. Posso, è vero, immaginarlo» (BP, 28).

L'incertezza di volta in volta è ostentata, non si nasconde questa fallacia e si supplisce a un difetto di percezione del reale con la ricostruzione parziale, spesso sommaria e reticente, che preferisce sorvolare e deviare, andando a evitare quel che dovrebbe essere suo interesse: «Ma eccomi cascato proprio dove non volevo. Io dovrei ora raccontare una lunga e noiosa storia di scampagnate, di paroline intermesse, di gesti od occhiate, di piccoli e triti episodi; e non ne ho voglia alcuna, nè poi ho di quelle cose chiara memoria» (BP, 20) spesso tramite litoti e reticenze si fa appena cenno, salvo poi mettere un punto tramite espressa non volontà, una reiterata mancanza di voglia.

Inoltre l'essere autore palesato, o narratore con unico scopo quello di narrare qualcosa, comporta la sottomissione dell'ambito di realtà a quello narrativo, per cui tutto è ad uso di questo piano e la cosa viene diversamente segnalata. Per esempio similmente ad Anna, di cui si postulava la quasi non esistenza, anche di Ginevra se ne attenuano, smentiscono le qualifiche di persona concreta, con ironia, dando a vedere di non crederci davvero: «strano a dirsi, Ginevra non sospettava neanche lontanamente di qualcosa. Perché poi io abbia scritto strano a dirsi resta a vedere; gli è forse che comincio a credere reali alcune qualità di cui ho oziosamente ornato costei.» (BP, 33). Lo scetticismo ha caratura ambivalente, perché si sfiducia il moto di connotazione della persona, dando un segno di irrealità, il quale però richiama l'idea, che in quanto finzione il diario, sia appunto tutto finto. Apposta rimarcare, di dar a vedere di dubitare di star credendo a qualcosa che si reputa irrealità all'interno di una finzione creativa spacciata per vera, va appunto a minare il senso di reale e vero, ed è un gioco complesso, sin contorto nella sua logica. Trovarvi un senso, comprendere il possibile perché di questo modo, che sostanzialmente si replica lungo tutta l'opera, tanto in piccolo, quanto in grande, è necessario. A meno di non ritenere la *BIERE*, o quantomeno la sua parte, un troppo involuto e arzigogolato capriccio fine a sé stesso, senza motivo, o con quest'ultimo troppo sepolto nel groviglio.

Ma, tornando a Ginevra, in generale la sua figura, maggior oggetto d'interesse, è quella che di più subisce l'attrazione nel metanarrativo, nella prospettiva d'uso ai fini letterari: «Difatti, a parte la noia e le mie folli speranze, Ginevra è bene o male un personaggio del presente manoscritto, e io non posso restare senza materiale» (BP, 112); la cura non è certo di nascondere, anzi in più punti si rende palese questa sovrapposizione, resa invasiva, confondendo l'ambito del reale con il dover narrare: «Dunque, dopo essermene in qualche modo servito, potrei lasciare Ginevra al suo destino? No forse, ma la storia seguirà in una maniera qualunque e, per così dire, non vorrei più occuparmene» (BP, 114) intanto che l'aspetto di rifiuto ugualmente è insistito, anch'esso ostentato, mostrato di continuo questo recalcitrare nell'attendere a quanto dichiarato in proposito.

Un simile modo di fare è imbevuto d'autorialità, in un forte marchio di presenza del ruolo, nonché un filtro che si applica alla narrazione, denotando il sentire di chi parla. Questo, visto il mestiere qua e là accennato del narratore, potrebbe essere mera

rappresentazione di una distorsione del personaggio, se sia da intendersi come figura impregnato di una visione fatua e letteraria della realtà.

Ora le componenti, «identità fra l'autore, il narratore e il personaggio»¹⁷, del discorso autobiografico non sembrano coincidere, aleggiando l'edulcorazione su quella sovrapponibilità. Pure un'essenzialità di quest'ultima è recuperata, mutata, tramite la simbiosi tra autore e narratore-protagonista, in quell'essere lo scarto tra loro permeabile. Ciò fa perno sul discendere e diffondersi di un tema a permeare i diversi livelli di narrazione. Per cui il processo d'autore, che riporta e tratta una materia, che si confronta con le parole, si riflette anche in senso inverso, nell'essere personaggio e nelle vicende che tale essendo mette in pratica. Così ad ogni situazione fattuale dell'io narrante, nell'avvenuto qualcosa, vediamo quale essere l'unica facoltà attiva rimasta al suo essere personaggio:

Ginevra è venuta puntualmente, e mi ha puntualmente trovato in uno stato di profonda depressione e di perfetta indifferenza. Neanche più parole avevo la voglia e la forza d'inventare. Per sette ore, fino alle prime del mattino, siamo rimasti seduti l'uno di fronte all'altra, senza dir niente e senza niente tentare (BP, 48).

Il narrato si permea di inattività, riflettendo o venendo riflesso, laddove quale sia eco è solo questione di prospettiva. Una vacuità che si vorrebbe evitare, non seguitare, ma che si continua in moto inerziale, di peso posato. Intanto che il fallimentare grado zero, quello delle parole, del dire si proietta interno al sistema, incarnandosi nella situazione, venendo presentato come realtà che influisce, che spinge a reagire chi d'intorno: «Neppure sembra ella gradire che io mi ascolti parlare; almeno, manifesta bruscamente il suo disinteresse non appena sorga in me la menoma compiacenza di parlatore, seppure il discorso in sé non le dispiaccia» (BP,35). Una vera e propria reazione dei personaggi si verificherà solo nella finzione, ma qua vediamo semplicemente come si descriva come agente e fattivo un certo carattere del personaggio, a cui altri rispondono.

¹⁷ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 13.

Nel mentre che sostanzialmente niente accade, che nella narrazione al presente il protagonista è un'ombra d'autore, proseguendo gradualmente la membrana si assottiglia e il vuoto narrativo si colma diversamente. Che ci sia uno spirito di vacuità, a cui si accompagna questa corrosione, viene segnalato a tono: «Ma la votaggine di tutto ciò comincia a pesarmi insostenibilmente. Sarà possibile, intendo sempre materialmente possibile, seguitare a coprire questi fogli?» (BP, 35). Sappiamo che il risultato ultimo di questo processo sarà, prima di congedarla, l'appropriarsi in toto della narrazione, da parte dell'esser autore, con una manipolazione del reale e l'invenzione ammessa.

Ma il passo precedente a questa rottura di un equilibrio, comunque sbilanciato, è il parossismo di rendere un personaggio co-autore: «Ho invitato e poi forzato Ginevra a insinuare un biglietto nella tasca del mio soprabito, [...] perché io abbia voluto un simile e niente affatto necessario mezzo di consegna, non saprei dire. [...] Ecco testualmente la sua lettera» (BP, 116). L'invito forzoso, di controllo e predominio, a partecipare al crearsi dell'opera, può esser visto come l'ennesimo scompagnamento di carte. La persona, trattata come personaggio, di cui si è insistita qua e là la sua natura, prima di divenire tale davvero nell'invenzione e poi non essere più menzionata, giunge a essere cooptata nel sistema autoriale, con un testo proprio.

Però, almeno prima delle due giornate inventate, la dinamica per cui il personaggio ricopre una funzione rappresentativa ha nella figura del protagonista, narratore medesimo, il più importante utilizzo. Ad esempio sin da subito, terminato l'antefatto, prende forma un'ulteriore prefigurazione, inserita in un riportato incontro con Ginevra. Attraverso il velo dell'incertezza viene dichiarato il modo di fare del personaggio, il quale però ha coincidenza con quello dell'autore e il farsi della *BIERE* stessa, a meno a livello di cornice:

perché io cerco soltanto di aggiustare, quasi musicalmente, le irrilevanti e ambigue parole. Altrimenti detto, non si tratta per me di stringere da presso l'argomento, ma di trovarlo addirittura; e poi, se debbo essere sincero fino in fondo, di evitare con ogni potere l'argomento fondamentale (BP, 28).

Dopo una serata a passeggio con Ginevra si denuncia la propria facondia con le donne, caratterizzata appunto da quanto detto, e il discorso potrebbe limitarsi a essere una serie d'osservazioni al riguardo, che tale rimarrebbe alla considerazione se non si scoprisse nella *BIERE* essere le parole e i discorsi il vero motore delle vicende. O addirittura potersi considerare quest'ultime come un basilare susseguirsi di discorsivo, a permeare una sostanziale stasi di qualsivoglia fatto. Inoltre nella *BIERE* vi è sia l'invenzione e l'aggiustamento, che il tema dell'evitare. Da una parte nella cornice ricorre l'idea della trovata, che sia d'esperimenti e mezzucci definiti tali nel rapportarsi con gli altri, oppure il loro generale riportarsi nel testo. Dall'altra vi è una continua reticenza circa l'altro da dire, che sia palese o che si nasconda dietro la ripetuta, espressa, impotenza e continuità di non voglia: «Sarebbe necessario, doveroso interrompere questo scritto. Credo invece lo continuerò, e spero a caso. O dovrei finalmente parlare? Troppo difficili e faticose son le cose che avrei da dire. Il certo è che, se qualcuno o qualcosa non mi aiuta, questa è la volta buona» (BP, 37).

Scrivere sarebbe qualcosa da evitarsi, tuttavia che si continua, sperando in un abbandono che non riesce, intanto che comunque fa da schermo, impedisce di parlare, affrontare davvero, anche se a prezzo di un'abiezione. La sensazione di insensatezza non è un caso liberatorio, perché l'assenza di controllo del sé non si verifica, nemmeno in un'unità più circoscritta: «Ma non che io non seguitassi a spacciare i miei giri: col senso presente e spasmodico dell'inutilità di tutto quanto stavo facendo e dicendo, convinto, anzi confesso, che tutto quanto invento debba per forza essere un vergognoso pasticcio, un imbroglio senza significato né scopo» (BP, 29).

E di nuovo si presenta e sperimenta quell'ampiezza e profondità indefinita dei significati, con il loro raggio di riferimento. Infatti questo discorso, sempre riferito al dialogo con Ginevra, ben si applica alla *BIERE* riflessa in sé stessa, di continuo: "E ora, cosa si inventa? Eppure io l'ho composto colle mie mani questo pasticcio, con tutto il suo certo, matematico risultato; dunque di che mi lamento?" (BP, 55). Da notare come vi sia un fraseggio uguale nei termini nel riferirsi tanto al proprio discorrere, interagire con una donna, quanto alle conseguenze del medesimo, il tutto permeato da quell'atmosfera di finzione che fa coincidere le due cose nella più profonda dimensione autoriale, per cui invero si sta parlando per il testo nel testo, in quanto scopo ultimo e unica cosa che conti. Se in questa dinamica si rischia un cortocircuito

per sovraccarico pure in questo comporsi, forse più che ricercare una resa di logico, si persegue la consegna di un senso quasi fisico, un far senso e anche questo pare essere anticipato:

E tutto, di nuovo, era avvolto dal ronzio magico delle mie parole tristamente, abbiattamente prive di senso, e nondimeno gravi di trepidi sensi, quasi per loro solo mezzo io volessi sfogare le mie segrete brame. Sicché le nostre frasi non parevano ormai più sostenute unicamente dalla mia volontà (BP, 29)

Il fatto che l'avvenuto sia stato introdotto come incerto alla memoria, sfumato fa sì che la descrizione dell'episodio particolare riporti solo marginalmente dettagli concreti di un dialogo. Esso bada più a connotare la specifica situazione come esemplare di un modo di fare del protagonista e del giudizio del medesimo sullo stesso. Si ravvisa l'assunzione delle parole come sostitutivo, avvertite come sfogo e mezzo, atte a suggestionare che vi sia un qualcosa oltre un moto di volontà ostinata. Sicché se è riconosciuto, enfatizzato il loro non aver senso, o almeno il ritenere ciò, pure è conseguente, dato l'effetto che suscitano materialmente, il loro fare senso. Per cui credo sia per questo tratto che si possa generalizzare su tutta la *BIERE*, estenderlo come specifica qualità dell'opera, ossia l'uso del suo dettato per consegnare un senso. O almeno è quello che si ravvisa in ambito di cornice, se ciò valga anche per quel che racchiude è da indagarsi ulteriormente. Così come se ci sia risposta su quale sia questo senso.

Nel mentre sarà d'uopo chiedersi se questo medesimo senso, qualsiasi esso sia, proceda nei due seguenti diari e quale apporto dia loro, se e come contribuisca a una diversa o uguale costituzione formale. Perché, al di là di una diversione macro, sia per giorni o per mesi, comunque rispetto la *BIERE* vi è un'altra compattezza, che ritengo paradossalmente risultare maggiore, sebbene la dispersione, all'apparenza, sia direttamente proporzionale. Essa però giunge ad essere in qualche modo serrata, anche se non rigidamente, per cui ben lungi è l'esser ogni appunto o brano a contribuire a un organico in senso stretto. Da ciò, in questa prospettiva, l'interrogativo che si pone è come mai questo non valga per il primo diario, da cosa dipende? Si avverte poteva essere, ma non è. Almeno ponendo uno sguardo superficiale su alcuni elementi

cardine, per cui si può grosso modo assistere a una loro presenza non così differenziata. Così d'affermare che, tolto presentarsi all'analisi prevenuti e quindi già consci di quale sia lo pseudo diario e quelli più veri, i contenuti sono i medesimi più o meno. Quindi rapporti con terzi e familiari, riflessioni esposte e disamine sui propri stati d'animo ed esistenziali, ma se sono più o meno gli stessi ingredienti, ugualmente l'amalgamarsi loro è diverso.

Esclusa la questione della datazione o meno, o meglio a un gradino ulteriore, vi è l'assenza di due livelli disposti come nella *BIERE*, o per esser più esatti non si può inferire una struttura altrettanto simile per *Rien va* e *Des mois*. Nel primo diario abbiamo già visto, vedremo ancora, come ai fatti di una narrazione veritiera, o che una voce ammaestrante tal dice, si accompagni un commento agli stessi alludenti o alla loro incertezza o all'esser tutto finzione. Le modalità in ciò sono svariate, ma in ogni caso si crea lo stridente contrasto di una doppia dimensione, dell'ambiguo e dell'equivoco. Ne esce il limite di dover quasi, perché anche questo potrebbe essere assurdo inganno che non si sa bene dove porterebbe, prender per vero il dire sibillino e sincopato di quella voce, che spacciando per falso può affermare solo il suo gioco e il suo essere.

Ovvero che quella è voce d'autore e quel che si legge invero è invenzione. Inoltre vagliando al setaccio in cerca dell'intenzione che vada a scoprire il senso ultimo di questa struttura complessa è facile vedere moltiplicati i livelli narrativi e concettuali in un guazzabuglio di diversi punti di riferimento, tendendo alla confusione. D'altronde si è detto il rapporto, la suddivisione, non essere rigida, anche quando marcato e perciò si può trovare in questo difforme, insieme legato, addizionali differenze, a seconda di dove si verifichi quel ripiegare su un'invenzione o farsi largo di una verità d'autore. Questi ambiti sono spartiti, condivisi tanto dalla cornice quanto dal dentro cornice, senza che uno sia appannaggio dell'altro, proprio in virtù della permeabilità tra loro.

Tutto ciò, anche rimanga a livello meramente ipotetico, non è una prospettiva applicabile né a *Rien va* e neppure a *Des mois*, nonostante non si possa sancire un grande cambio di passo negli argomenti e talvolta neppure dei toni, che il discorso diaristico in tal caso non sarebbe continuativo.

Ciò è reso possibile da un diverso rapporto tra l'essere personaggio, protagonista della propria scrittura, quindi diario, e l'essere autore, voce narrante che riflette la e sulla propria narrazione. O se il rapporto problematico comunque di fondo non muta, insolubile, subisce un'evoluzione la sua espressione e questo si esplica in una serie di moduli che tutti insieme concretizzano la diversità, percepibile nel suo complessivo a lettura, tra il primo e gli altri due diari. Prendendo ad esempio un fulcro quale abbiamo visto essere il riportato d'eventi o tali presunti, in *Rien va* vi è un'integrazione tra i due ordini, di realtà e di riflesso della stessa. La scrittura, anche quando esprime pensieri e dubbi su sé medesima, non si ritorce contro il reale, e rimane indubbio lo statuto di quanto accade. O se dubbio, trasfigurazione, parimenti non si calca, non ci si accanisce e rimane una dimensione sé stante, dove si giunge e se ne parla per accenni. Manca quel fondo di narrazione coerente, o similmente impostata tale e ogni appunto può aver vita a sé, anche insufficiente, a non compromettere un veridico o meno:

La morte di quella vecchia zia ha lasciato sola con vecchia serva l'altra Zittella, che a nessun patto vuole abbandonare la sua casa fuori mano, circondata o quasi da boschetto. Ella ha in un certo cassetto (lo so di sicura ragione) una grossa somma; è praticamente cieca; gli accessi all'interno della casa sono agevolissimi anche a porte sbarrate; e ad essere pure sorpresi non si rischierebbe un gran che, vi sarebbe sempre la parentela ed altro... ah se davvero fossi capace di agire, che sollievo, riposo, che liberazione (RV, 41).

Il contenuto di un simile brano potrebbe essere finzione come qualsiasi altra cosa di cui non sia abbia riprova, e nessuno fuorché l'autore o qualcuno a vantarne una stretta conoscenza familiare, può garantire riguardo l'esistenza di una zia zitella, di una sua vecchia serva, di una casa con boschetto, di un cassetto e così via. Di certo per la piega che prende il discorso esso parrà quantomeno sospetto a chi abbia un poco di dimestichezza letteraria e conoscenza di Landolfi, essendo *Le due zittelle* titolo di una sua opera precedente e rimandando l'atteggiamento espresso a quello del protagonista di *Delitto e castigo* di Dostoevskij, un autore ben conosciuto dal nostro.

Però anche se in aura d'invenzione letteraria, o di presa a prestito, e anche se non fosse l'unica nel diario, o se si verificassero simili trasposizioni in ambo i diari, nondimeno la struttura non ne risulta tanto scossa quanto nella *BIERE*. Per la ragione che il

presente, l'attuale riportato non subisce una saturazione di elementi simili ed essi non seguitano in un'ostentata narrazione presentata tendente alla coerenza. Inoltre anche quelli che possono definirsi punti di sutura, ritorno di certi argomenti e temi, magari accompagnati da aneddoto di cui si potrebbe dubitare, privi di quei segnali di scetticismo non contribuiscono a una spinta disgregante. Comunque non essendo abbastanza e sufficientemente reiterati per poter includere e forzare in sé tutti i contenuti, anche quelli che sarebbero più soggetti a un simile richiamo. Ciò fa sì che non si renda più necessaria quella sospensione dell'incredulità alla quale il primo diario poteva indurre visto i suoi modi quasi romanzeschi, o abbozzati tali. La dismissione del sotterraneo di questi è totale, ed è sostituita da quello che vedremo come il più forte segno di identità, ovvero l'essere autore, scrittore che sta scrivendo, senza sotterfugio nel palesare ciò. Prendiamo ad esempio in *Des mois* la vicenda con R.:

Perché stasera non ho detto una sola parola a R.? Quale demone mi spinge a negarmi ogni conforto quando più ne avrei bisogno? Un suo sorriso, una qualunque manifestazione della sua giovanile noncuranza (o forse speranza: ha 21 anni appena compiuti, non 22) mi avrebbe certo consolato in parte, avrebbe ridato l'avvio alla mia immaginazione terribilmente oppressa; *ragione per cui* son rimasto zitto e son subito fuggito. In *Tangente* (se si chiamerà così) R. è notevolmente diminuita; ossia diminuita la sua, arbitraria, immagine in me (DM, 21).

Priva di spiegazioni minute, di una certa quantità di dati e notazioni, potrebbe darsi inventata, totalmente, al di là di quel tocco di realismo d'appunto, come segnarsi l'effettiva età, corretta. Eppure essa viene indirizzata, vera che sia o meno, in altra sede, dichiaratamente di creazione narrativa e non si appropria del testo del diario, divenendo una figura femminile d'incerta realtà su cui ricamare intorno. O comunque tratteggiarsi, darsi o dare al personaggio alter ego colore e tono, nonostante attinga al minuto:

Trovata R. in città alla fermata del filobus che si lasciava sbaciucchiare da un giovane: di bassa fronte, cogli occhiali. (Tra l'altro mi aveva detto di non essere fidanzata; ma del resto nulla

prova che lo sia). Sono offesissimo. E perché poi? Non imparerò dunque mai niente? Adesso c'è ancora (?) da smontare (DM, 22).

Un simile modo, applicato alla narrazione di una circostanza protratta, per quanto nebuloso nel suo riferirsi a un qualcosa conosciuto in toto dall'autore e di cui mancano precise spiegazioni, pian piano andrebbe a rivelare. Svelerebbe per cenni e riferimenti tutti i suoi sensi così poco chiari, per forza di accumulo, intanto che se più d'una contraddizione saltasse all'occhio, anche nei toni, allora subentrerebbero dubbi, istillati appositamente. Nella *BIERE* questo accade spesso, e senza la rassicurazione che la smentita di un personaggio, l'incrinarsi della sua versione, sia un'ironia chiave ad aprire le porte all'interpretazione d'autore, causa il cortocircuito di presunta imperfetta identità. Accadesse lo stesso che nel diario precedente non si giungerebbe a scoprire un presunto vero su una natura, o un carattere del rapporto tra R. e l'autore divenuto protagonista, ma probabilmente si farebbe forza l'idea che il tutto sia inventato, o il per lo più.

Ma ciò non avviene, perché il caso viene circoscritto entro il letterario e, anche se fosse solo pretesto per parlare di sé, di certe proprie vedute più generali, analogamente ciò rientra di diritto in un diario e niente di concreto può dar a pensare che sia totale trovata. Similmente potrà anche darsi che si usino analisi minuziose, d'apparenza inconcludente, per poter significare velatamente altro, o al solito oltre, divenendo l'analisi o simbolo o invenzione. Ma che l'intenzione sia questa o che tale apparenza sia casuale, improvvisata dal fatto che vi sia un costante ritorno o un girare nei pressi di alcuni temi, la differenza non è sostanziale. Eppure, pur ricordando come manchino quei segnali, spie di un'intenzione dietro, ulteriore, a far capolino dall'immediato del testo, si può adottare una prospettiva simile. A tal fine osserviamo quel discorrere ingarbugliato e complicato dei propri insolubili comportamenti, che pareva aver proposito allusivo, ora rivolgersi non più verso un alter ego, ma indirizzarsi alla propria scrittura. Prendiamo in parallelo due brani, da *Rien va* e *Des mois*, per ragionare sui modi di una rappresentazione adottata, quando toccante qualche tema fondamentale:

Ho battuto il naso contro la frasetta finale degli *Sguardi* (così sembra che debba chiamarsi, invece di *Tangente*); quando la mano per chiudere un racconto l'ho sempre, bene o male, avuta. Perché dunque l'ho battuto? Cerchiamo di capirlo.

«E Rossana? ... La prima parola che mi viene alle labbra o sulla penna è “tangente”, quella linea che, venuta di lontano, tocca un cerchio in un sol punto, per un solo attimo e fugge via per i secoli dei secoli. Ma non è buffo paragonare una donna a una tangente? E d'altra parte anche i cerchi si toccano tra loro in un sol punto: Rossana, con tutto quanto si porta dietro, sarà forse stata uno di questi cerchi chiusi. [...]

Il che, letto distrattamente, potrà anche tornare; ma non torna a me. Per cominciare, vi è qualche ambiguità: ad esempio, quel sarà è di futuro anteriore, o dubitativo (nel qual caso riporterebbe anzi il nesso al passato)? Ed altre incongruenze formali. Ma non è questo che mi interessa; mi interessa invece chiarire a me stesso il valore dell'immagine, e insomma sapere cosa volevo e voglio dire (DM, 28).

Innanzitutto a differenza che nella *BIERE* ecco un esplicito, direttamente citato, riferimento a un farsi del proprio mestiere, al di là del riflessivo su sé ripiegato del costituirsi del diario. A cui segue la testimonianza di questa, per così dire, realtà testuale altra, qui inserita e che suscita la disamina, a seguito di perplessità. Così ponendosi, questa presunta volontà di chiarificazione, lascia intendere un distacco, una distanza tra sé e la propria creazione, risultando essa, quantomeno in seconda battuta, in parte estranea, con un divario di comprensione da colmare o almeno sottolineare esserci. E che innanzitutto si affronta, o si dà mostra di farlo, con litote, perché non interessa, ma comunque un poco lo si esprime, con cenno puntiglioso alla forma. Vediamo avvenire ciò con maggior accanimento:

Fogliolino, in mancanza di meglio:

Perché sempre, sia lieto esso o triste, io affretto coll'animo il tempo anziché ritardarlo? Affretto giubili e disperazioni, giorni e stagioni in un'ansia continua, come non temessi vecchiaia né morte. In un tal moto dell'animo mi son sorpreso perfino ora che gloriosamente erano fiorite le mie acacie, e che erano quasi sfiorite. [...] Ma del mio animo o mal animo in genere la ragione può essere che non credo nel tempo e mi infastidisce tutto quanto sembri segnarlo. Ovvero, indifferentemente, che abbia fede nel futuro; o ancora non ne abbia alcuna

(3) e spero in una fine senza futuro, che voglia sbrigarmi per la più corta di ciò che mi impaccia e aggrava: il tempo e non solo il tempo (4) (RV, 83).

Introdotta con noncuranza, con un solito tono di sufficienza, se non insufficienza, compare una riflessione su una propria disposizione nei confronti della temporalità, connotata da un'ansietà di fine. E similmente a quanto sopra, un altro brano, presentato di proprio pugno, risulta in parte estraneo, accompagnato da dubbi su cosa si intenda esprimere realmente, con in più stavolta, precedente in quanto dal secondo diario, un interesse per l'aspetto formale:

(2) Con giocoso turbine...col cuore: imprecisissimo il primo, che evidentemente deve qui essere sostituito da un In; l'uno sull'altro ad ogni modo i due.

(3) Assurdo il dettato, doppiamente assurdo il Ne. Così si potrebbe esprimere ove si intendesse: Che non abbia alcuna fede; mentre qui s'intende (ma del resto non giurerei): che non abbia alcuna fede nel futuro. Se corretta la mia interpretazione, c'è spostatura di complemento e inoltre di senso verbale.

C'era da scommetterlo che questo fogliolino sarebbe stato qualcosa d'incerto e brancolante. Seguono difatto, tra parentesi quadre, alcune volgarissime annotazioni, che lascio nella penna. Diavolo, per cominciare quando si è tanto tesi bisognerebbe almeno essere rigorosi e non dar pretesto a notarelle come quelle qui sopra. (Oh Flaubert, come hai ragione). Ma passando a cose più serie: sì, qual è il vero motivo di quell'ansia? (RV, 84).

O se per l'autore non è reale interesse, che quanto d'annotato è ritenuto questione poco seria, comunque assume un interesse ai fini dell'analisi, permettendo di non liquidare lo sprezzo nei confronti del brano, da parte del suo autore, come un commento a posteriori di qualcosa di scarto di cui si è smarrito il senso subitaneo. Difatti qualora il testo si giudicasse essere un appunto abbozzato, non rifinito riguardante un pensiero non sviluppato, quindi solamente all'attimo in sé valido, contro di ciò va il fatto che l'argomento non viene rinnegato, venendo poco dopo trattato in tutta la sua ampiezza di possibilità di significato, relativamente al proprio io. Insomma, il tema non muore lì, ma viene preso e affrontato, dando adito al formarsi testuale del diario in quel punto e le spiegazioni circa quell'ansia non si lesinano, come vedremo da qui a poco.

Insomma non è un qualcosa di realizzato in parte unicamente all'attimo in cui pensato e steso su ispirazione momentanea, così che dopo rileggendo si faccia fatica a comprendere cosa si intendesse. O almeno che le ragioni di una difficoltà d'interpretazione non siano dettate da un intervallo temporale, lo si può comprendere dalle note poste, un forte vettore di scetticismo e distacco, che pure appartengono alla porzione di testo del fogliolino. Visto che è stato mantenuto così, andando a determinare una scelta formale su cui ci si dovrebbe interrogare, la prima evidenza è che il dubbio sul significato, oltre che per la forma, è connaturato nel testo. E che di scelta si tratti è, guarda caso, rimarcato implicitamente dal fatto che si dica come del fogliolino le parentesi quadre, con le volgarissime notazioni, siano state omesse. Quindi ciò che di riportato è rimasto lo si può desumere voluto. Si dà così rappresentazione di un esprimersi che quasi in contemporanea al suo farsi non si comprende, mostrando uno sdoppiamento, tra quanto scritto, d'apparenza sentito e il commento, spesso dissacrante, a sminuzzare e mostrare l'estraneità, quasi non si sapesse davvero. In generale queste note e questo modo di commentare spregiudicato, commentarsi, sul quale si motteggia celia, o che è esso stesso motteggio e ironia, per quanto lo si voglia far passare a margine e tra parentesi, ritengo sia fondamentale nel comporre una struttura di senso e significato.

Per vedere ancora meglio questa dinamica passiamo di nuovo all'altro testo, dove intanto, anche al di là del non interessante aspetto formale spicciolo, pure si continua con il tono denigratorio e sminuente, andando a toccare anche i concetti e loro disposizione:

Perbacco, accennare alla incomunicabilità dei sentimenti, alla solitudine delle creature umane eccetera, è tratto di sicuro effetto, un che di ingollato oggi senza proteste dal lettore. Sicché sarà meglio rifarsi daccapo. Originariamente, intendevo che codesta Rossana era, per virtù di convergenza, venuta in contatto con questo cerchio chiuso (il me stesso del racconto, inchiodato alla sua condizione) senza potervi penetrare, essendone anzi respinta dalla fatalità appunto, se ci si può esprimere tanto sciaguratamente, della sua chiusezza; punto e basta. Ossia, dei cerchi ineluttabilmente chiusi ce n'era un solo: il me stesso. Beh, e poi cosa è successo? È successo, ecco, che l'immagine di tangenza, abbastanza limpida nella mia mente, si è rivelata intraducibile in parole letterarie e addirittura irrealizzabile (buffo è davvero paragonare una donna a una tangente); per cui, il pensiero lasciandosi come suole trarre dalla

rappresentazione, si è venuti all'altra immagine dei cerchi, che, sebbene egualmente geometrica, sembrerebbe meno buffa ed è inoltre consacrata dall'immaginativa contemporanea (DM, 29).

Un discorso astruso, totalmente volto su se stesso per trovare le origini e ragioni di un'immagine, metafora che si ritiene troppo, sminuendo, esser andata incontro a una banalità di moda, in voga. Ciò che si rivela è una specifica qualità negativa della prima immagine, quella della donna come tangente, che pur essendo stata così definita, viene reputata, paradossalmente, intraducibile e irrealizzabile. Da lì conducendo a una più piana, reputata arbitrariamente più comprensibile, laddove il contrario sembra essere significato dall'esser buffo. Ma il cuore dell'assurdo sta nel definire come indicibile qualcosa che è appena stato pronunciato. Al limite, forse oltrepassato dell'insensatezza e dell'oscurità più fitta, l'idea che viene data rimanda, per forza di espressione, a due ignoti, non conoscibili. Il primo è cosa possa intendersi, realmente, quando si pensa a parole letterarie e realizzanti, cosa possa soddisfare questa pretesa e cosa no. Il secondo, che forse vien prima, è che contorno prenda in mente un'immagine simile, secondo quale sorta di lingua, per poi comunque rivelarsi intraducibile. Non vi sono risposte, ma se si vuole prendere sul serio un discorso simile, che pure assume toni ironici, ne esce un principio di peso più generale. Questo perché, anche mantenendosi oscuri i riferimenti precisi, se si dà credito a una simile considerazione, ovverosia che un tal problema possa così strutturarsi, essere avvertito, allora lo scrittore e le sue coordinate d'arte sono posti tra due fuochi. Da una parte il possibile indicibile, che non trovando mezzo per tradursi veritiero deve risultare o sommerso, quindi taciuto, trattenuto, oppure una volta detto consegnato a un senso di falsificazione. Dall'altra, che poi sono punti di vista complementari, la possibilità che una sufficienza, quanto basti, sia consegnato a un senso d'impossibilità per carenza propria. In ambo i casi, per logica complementare, laddove non vi sia risposta certa, il risultato è lo stesso alla considerazione, indipendentemente da dove si origini questo senso, poiché il punto è che lo si soffre, senza valida soluzione.

E se per un'idea complessiva, per quanto rarefatta di tutto ciò, bisogna guardare a tutti e tre i diari nel loro complesso, pure mi pare che in qualche modo se ne faccia velato cenno nel proseguimento del discorso. Almeno per quanto riguarda la doppia

possibilità, complementare, tra un proprio non traducibile e i limiti forse del mezzo espressivo della letteratura:

Debbo però osservare due cose, la prima in forma di domanda. Perché diavolo mi è saltata in capo l'immagine della tangente, se non è realizzabile, o, diciamo, circostanziabile, rappresentabile? ovvero si dovrebbe assurdamente pensare che si dia un che di non apprendibile e non accoglibile dalla letteratura? La seconda cosa: durante i conati di riduzione, di ammansimento della detta immagine, a un certo punto ho pensato davvero che essa fosse incompleta o soverchiamente unilaterale, che infine si portasse dietro l'immagine reciproca [...] con che di nuovo si tornava ai cerchi o a che (DM, 29).

E così si ritorna al cerchio, ma circolare è anche l'andatura del ragionamento in sé e in generale si vedrà più avanti come questa figura geometrica sia ritornante, e d'altronde il finale del racconto *Sguardi* si è appena detto vertere su questo. Comunque prendendo per buona questa disamina ci si rende conto di come un'apparenza di gusto per l'arzigogolo, attenzione e interrogazione non più sui comportamenti di un io fittizio, ma per la forma concretizzata del proprio pensiero, messo a iscritto, conduca al di là. Sebbene in maniera, in qualche modo sdrammatizzata, velatamente si può essere condotti in vertiginose elucubrazioni, la maggior parte relazionabili al proprio io, che trova nelle idee di che descriversi. Riprendendo l'altro esempio, là dove interrotto:

Posso accumulare spiegazioni: che tutto quanto avviene, anzi è, è da me percepito come sofferenza e fastidio da cui occorre liberarsi al più presto (dunque per avventura io sono un *lusus naturae* incapace di adattarsi al suo pianeta, e la mia patria è quella celeste o meglio ancora non ne ho alcuna, non ho patria possibile, e via di questo passo); che per contrario abbia gran fede nel tempo, nel senso che spero, superati gli impedimenti del momento, in occasioni e stagioni favorevoli (questa delle occasioni e delle stagioni favorevoli è la tipica riserva dei mediocri e degli impotenti, i quali in realtà non potranno mai trovarne; più infelici se in fondo di ciò convinti, sebbene non per tanto meno impotenti); e altre spiegazioni che bell'e dimenticate (RV, 84).

Alludere ad altre spiegazioni, nel mentre che si afferma la loro dimenticanza, dando a intendere che ci si accontenti, potrebbe essere un moto ironico, ma di negazione tanto del fatto che ci accontenti, nel senso sentimentale, quanto pratico. Questi interrogativi tutto sommato tormentano e di essi non si fa a meno, e però ci si liquida velocemente in essi.

Comunque, nel mentre che si formulano due ipotesi su quell'ansietà riguardo il tempo, e dato che era presentata come riguardante la persona, quasi un tocco lirico, non stupisce che le spiegazioni finiscano per relativizzarsi a sé. Ciò che vi è in più da notare è come dalle definizioni possibili, o riconducendole, scaturiscano tra le parentesi giudizi di valore arbitrari sulla propria persona e, cosa più importante, noti. Non è consequenziale lì andare a parare, ma lì si va, compendiando immagini ulteriori non oppostive, come quella d'estraneità costitutiva circa il mondo e quella di un'infelice impotenza. Chi abbia frequentato l'opera letteraria dell'autore sa questi essere temi di repertorio.

Dopo che ci si è così sbrigati, a tratteggiarsi di scorcio profittando delle ipotesi a spiegare, il pensiero si complica e contorce, d'implicazione in implicazione. E assistervi, riportarlo valga come esempio di un modo, assai reiterato, di ragionamento libero a perdersi tra l'insondabile della realtà che si rispecchia in sé stessi. Un modulo esemplare che si basa sulla difficoltà dei contenuti e che mutando gli stessi, di volta in volta, pure serba quel suo principio d'inerpicata e torsione, data proprio dal rimarcare quel principio di disordine e confusione a cui si arriva. Per sottolinearlo andiamo a condensare il proseguimento di quanto si dice, citando i salienti che interessano.

Per cui poste, come abbiamo visto, due spiegazioni, si dice che ulteriori siano superflue, essendovi la possibilità che sia principio disinteressato, indipendente d'animo. Esso caratterizzato da smania, o desiderio d'ordine e sistemazione dell'ogni cosa al suo posto, che sia nel tempo o nello spazio o altro. Da ciò si presume una connotazione similmente morale, così da dire:

e per mera bontà d'animo che le spingerei come posso, le spingerei verso il loro placamento o il loro stato di quiete; e poiché a che cosa per l'appunto siano con fatica tese non posso sapere, mi limiterei a spingerle innanzi (nel falso o vero tempo). Sì,

ecco dopo tutto una parvenza di spiegazione; e il mio sarebbe una specie di senso cosmico, fisico e non al tempo stesso (RV, 85).

Insomma a una spiegazione in più, come si ammette, si è giunti ed è interessante notare due diverse cose, tra loro rapportabili. La prima come spunti un'accezione morale e come essa, bontà d'animo, disinteresse e in generale una connotazione positiva sia attribuibile a un principio di purezza, d'ordine statuito, di non derivazione d'alcunché che non sia già in sé, e che si esprima senza scopo e costruito. L'esclusione dell'io come termine, fine relativo di quel moto, anche se da una caratteristica del proprio ego proviene. La seconda che si immagini la presenza di un senso, tanto astratto, relativo al tutto d'intorno, in ragione quasi di una metafisica, quanto concreto e fisico nell'essere provato, vissuto. E nuovamente, andando oltre il particolare dello specifico argomento, queste considerazioni possono considerarsi valide per un'analisi più profonda. Essa dovrebbe vertere su il peso morale dato dall'io, dalle sue derivazioni, che in moto circolare tornano su sé stesse, e su come speculazioni d'ordine astratto siano traduzioni di interiori sensi prevaricanti.

Comunque il discorso non conclude lì, anzi si dirama secondo quell'accumulo simultaneo di più assunti disparati, intanto che si osserva e commenta il suo avvenire:

Osservazione generale in proposito: non tutto si deve spiegare. È una nostra curiosa presunzione e (se non v'è contraddizione in termini) un nostro gratuito abito che ogni cosa ne sottintenda necessariamente un'altra [...] Una riforma dei nostri metodi di pensiero è almeno pensabile. (Da bravo, più che pensabile: difatto è stata ed è pensata. Non so perché io derivi tanto pericolosamente). A voler spiegare tutto, si riuscirà forse brillanti, ma non si sa mai dove si può finire [...] o, più chiaramente, dove cominci il vano gioco dell'intelletto. L'accessorio, il casuale etc. hanno invero una gran parte dei nostri ragionamenti, e... (e scappata come al solito la maglia più salda della mia osservazione: pace!). (O davvero l'intelletto è il solo metodo possibile della coscienza?).

Gli è peraltro che il tempo non esiste se non come nostra ipotesi o immagine, ed è in ogni caso mal concepibile come successione: che vuol dire dunque affrettarlo? La spiegazione se mai dovrebbe cominciare di qui, dal determinare che cosa una tale illusione nasconda (RV, 85).

Ennesimo dire contraddittorio, quello dove si dice che non si deve spiegare e si inizia un'ulteriore spiegazione, o suo tentativo. Il quale non è facile da penetrare in quel che sta realmente affermando, dietro l'apparenza, caotica e martoriata da incisi tra parentesi. Partendo da questi ultimi essi sono quelli che spingono al limite, notando e segnando un carattere sin selvaggio e irriducibile del proprio riflettere, manifestando l'ignoranza di dove si possa andare a parare seguendolo. E sembra non ci si possa impedire questo seguire, ma solo fare il controcanto, così che un ragionamento considerabile astrazione viene esposto nel suo farsi personale, proveniente da un io che lo dissacra. Intanto è la facoltà di pensiero stesso, o meglio il suo limite, nell'essere chissà quanto di esso, ogni volta che si concentri su alcunché, vano gioco dell'intelletto, che viene messo a tema ed argomento. Assistere alla spiegazione di quanto siano fallaci le spiegazioni è un controsenso che ha qualcosa di ridicolo, e su cui si mettono le mani avanti per distanziarsene. D'altronde il dubbio su quanto del pensiero possa valere e di contro non sapere, o non dirlo, cosa possa determinare un contrario a ben vedere squalifica tutto. Nel paradosso che forse questo discorso stesso rientra nel caso di cui si sta parlando, con inoltre il disturbo dato da quelle parentesi perturbatrici, che paiono voler ridurre il tutto. E per concludere, come se letteralmente niente fosse, si ritorna donde partiti ed è accennato il possibile non senso, per cui è l'idea stessa di affrettare il tempo a essere brevemente messo in dubbio come illusione. Qui, su questa esposizione corrosiva e disgregante, che non fornisce un positivo, viene fatto calare il sipario, il velo impietoso, riconsiderando il tutto nell'ottica più denigratrice di sé:

Basta: in queste innocenti orgette io sono davvero insuperabile e potrei andare avanti all'infinito; innocenti e senza costrutto, non per ciò meno disgustose. Ah, a quando un raccontino sciocco ad libitum, se di meglio non c'è speranza, un che qualunque su un altro piano qualunque? Futile, a buon conto, petulante: ne ho già messi insieme due, soltanto in queste pagine degli aggettivi che sicuramente mi convengono – Fumate del resto le mie cinque sigarette, e alla sesta cominciano le nausee (RV, 86).

Nessuna attribuzione di valore, sminuendo in toto, con il richiamo della stessa risma nei confronti del proprio operare artistico e creativo, dell'essere autore e persona. Il

tono connotato da un registro basso, volgare e si chiude con una notazione di gretta e malsana realtà. Meno dura, seppure con lo stesso timbro di rinuncia si chiude l'altro passaggio in esempio:

Concludendo: o tutti gli uomini son cerchi chiusi, o solo il me stesso lo è, [...] Nel primo caso l'immagine adottata può passare; nel secondo... quale altra converrebbe escogitare? E questa, non sarebbe pur sempre altra dall'originaria? Badiamo bene, non è una semplice questione di scrittura: se l'immagine concreta non è chiara, significa (o Flaubert) che non è chiaro il pensiero. O viceversa, ricaro il mio Flaubert (e non è esattamente la stessa cosa). [...] E se si rinunciassero a interpretare, a dare il senso e il succo del racconto, non sarebbe meglio? (DM, 30).

La domanda è retorica, doppiamente, sempre anche considerando una prospettiva generale, perché la rinuncia se intesa come ad una speranza valida, di risposta e risoluzione, è già instaurata, di principio. Ma ad essa non ci si rassegna pacificamente, arrivando a tacere del tutto, piuttosto il senso che se ne ricava, è che l'autore ritenga il suo indispensabile, di cui non riesce del tutto a far meno, seguitare un atto abietto e misero. Ciò è avvertibile in tutti e tre i diari, seppure in modalità diversa.

Nella *BIERE* lo si lascia trapelare da dietro una maschera, sorta di larva alter ego, con cui si instilla il dubbio di condividere il fondo, lo sfondo di disperazione e contraddizione, tramite il far capolino con il proprio volto da esso. In *Rien va* lo si dice apertamente, con picchi d'umorale disposti lungo un vero asse temporale, fatto di giorni e si insiste nel prendere in mezzo, a mezzo tanto la scrittura, quella del diario, quella intesa come propria facoltà, quanto la propria persona ed esistenza. In *Des mois* parrebbe risultare assimilato, così da spuntare raramente in prosa, intanto che è l'aleggiare di quei citati componenti a dare un senso simile, di angoscia e vanità.

In generale, volendo reputare la continuità dei diari riguardo questo tratto, vi è un'evoluzione degli interrogativi e dei dubbi, della loro manifestazione, sullo scrivere e sull'essere autore. Il primo diario introduce e forza tramite la disgregazione del tessuto narrativo, così che dall'ibrido spunti il proprio io, o qualcosa che vi assomigli. Nel secondo il senso si esplica, divenendo gli appunti al riguardo più eloquenti, non più a dare una sensazione solo per toni e recitativi, ma anche a dire, mostrare

direttamente, aperto uno schermo. Nell'ultimo diario manca quell'accanimento, rispecchiamento convulso del farsi del diario stesso e quel sentire pare interiorizzato, esprimendosi in nuova forma, quella poetica.

Si può aggiungere inoltre che quasi vi sia un graduale abituarsi al diario, un indursi all'abbandono tramite dissacrazione e sin dissezione della scrittura, dello stile, intanto che divengono preponderanti, cosa che vedremo per ultima nella *BIERE*, riferimenti puntuali all'opera d'autore, ovvero appunti sulla propria letteratura. Così che se discorrere della propria famiglia garantisce che parli Landolfi, appunti sulla propria arte, in virtù dell'esser correlata strettamente all'esistenza. danno maggior certezza che si parli di Landolfi.

In definitiva, anche di fronte a forme limite per sfilacciamento e dispersione, la forte espressione dell'ego, e la riflessione del medesimo sé, sostituiscono un tratto d'organico, da vedersi come riferito a un organismo. E per quanto vi si includa di disparato, la forma diario nei suoi due ultimi esiti è più che uno zibaldone, bensì stesura ed effettiva testimonianza di un tempo personale. Nella quale spesso singoli momenti, sezioni riescono a riprodurre l'intero, la totalità di uno o più sensi fondamentali, dove già nella *BIERE* sembrava d'assistere a una figura frattale. Ossia si intende un qualcosa in più rispetto una natura personale, al di là di come un carattere intero si declini coerentemente in situazioni minori, per cui ad esempio sarebbe normale che una costituzione vile trovi continuo esempio in piccole viltà. Ciò anche grazie alla struttura franta, dove avvengono repliche di forme concettuali, ripetizioni di moduli espressivi legati a certi significati profondi e presenti in toto, così che singoli brani giungono a rispecchiare forme di concetto e concezioni generali.

Capitolo terzo

Sino ad ora ho insistito sul dilemma della cornice, questo dichiarato appiglio, per l'autore, a una narrazione vertente sul reale immediato, la quale urge come rimedio improvvisato, bisogno di un'imprescritta salvezza dal malessere, ignota malattia dai risvolti psichici. Ma che, nel dirsi e nel farsi, presenta tratti, moduli espressivi del narratore riscontrabili in più punti, che paiono svolgere una funzione attenuante del senso di realtà e che vanno a minare la credibilità di quanto viene descritto, o idealmente sostenuto a favore di questo realismo. Anzi ciò sembra imporsi all'attenzione in contrasto, in negativo coadiuvante, grazie alle marcate dichiarazioni d'intenti. Le quali anche nella loro ambiguità comunque evidenziano un focalizzarsi, un insistere su questo punto, presentandolo come fortemente voluto, sin creduto necessario.

L'esplicitamente promettere lega in qualche modo al dover mantenere e l'interlocutore, per forza di cose, ne è reso garante essendo la sua attenzione così indirizzata. Un lettore che sappiamo essere premeditato, sin da inizio opera, per stessa dichiarazione d'autore, lamentando di non poter farne a meno nella forma e nel concepire il suo dettato. Per cui dando retta al narratore tutto nella *BIERE* dovrebbe essere meramente tal quale, senza altro intento, se non il volenteroso fine di una scrittura casuale, spontanea, che magari sia infine rivelatrice. La zelante lotta dovrebbe essere tra questo sincero afflato e l'inevitabile deviazione data da un'incipiente letterarietà, vizio d'arte quasi. Invece contraddizioni e toni sembrano costantemente calibrati ad alludere oltre, in una maniera che non riesce, sembra non volere giustificarsi realmente dietro la scusante di un'arte fuori controllo, una facoltà malriuscita che pur si dibatte e non si lascia sopprimere. Tutto ciò risalta come una disattesa di quel tal quale, professione di semplice aderenza alla realtà, che prima di tutto dovrebbe essere formale.

Ed è in virtù di questa dinamica, andando a rinforzare la medesima, che una frase come: «Un terzo personaggio si intrude in queste cartelle, ma press'a poco quando intendevo chiamarvelo» (BP, 30) assume il possibile significato di riferimento meta testuale, giustificando la probabilità d'essere voluta allusione al finzionale e non solo un'allocuzione particolare qualsiasi.

Così come un'uscita scabra, netta di qualsiasi spiegazione e riferimenti, dimentica dell'esibito cruccio di non poterne far a meno per ragioni di letteratura congenite, a favore di lettore sempre presente in immaginario, pone una contraddizione: «Il primo da una lettera di Ignazio a me» (BP, 91), ulteriormente nel caso specifico, come si vedrà, per il rimando a una letteratura vera e propria, appartenente al passato creativo dell'autore.

Di per sé fornire o meno indicazioni, precisazioni su persone, o personaggi nominati, ad accompagnamento di un loro qualsiasi riportato è una scelta narrativa, in seconda battuta criticabile o meno in un'analisi circa le sue motivazioni o i suoi effetti, di comprensibilità o estetica. Però porre il problema, esprimerlo nello stesso testo in maniera esplicita, è un rinforzo circa la sua interrogazione direttamente in prima istanza, o comunque ne diminuisce la trascurabilità. A maggior ragione, se poi in seguito, ma come visto anche prima proprio nei pressi di cerimoniose dichiarazioni, si dimostra con abbastanza disinvoltura di non tenerne conto. Per cui a cercar una spiegazione, o si suppone esservi un disegno dietro, oppure si inferisce un modo leggero di fare, che prende a pretesto per un appunto di pensiero e poi non se ne fa più carico in sistema di coerenza. Ma anche se così fosse, a meno di non ritenere Landolfi un autore distratto e disattento alla sua materia, il problema non è evitato, perché volendo anche un'incongruenza, intesa come trascuratezza deliberata, può considerarsi scelta, significando qualcosa.

In generale nella *BIERE* la vertenza è se, il controsenso presente a più livelli, sia inerente a un sistema interno di rappresentazione, apparecchiato a dare in generale un tono e un colore, in una finzione compiuta, per la quale avremo un distorto alter ego dell'autore, rigonfio di mancanze e manchevolezza; o se la discrepanza viga come adoperata al fine di comunicare un senso complessivo, a trascendere l'opera singola, dimostrando qualcosa proprio attraverso la disgregazione di compattezza, ricercata e voluta, coscienziosamente.

In questo duplice se le possibilità non sono escludenti tra loro, nemmeno sono equipollenti, dato che la prima può esser compresa nella seconda, ma allo stesso tempo invalidarla come una pareidolia. Altra supposizione è la compresenza di questi fini, in momenti diversi e il dover discernere. Congettura altrettanto difficile perché se non del tutto, c'è comunque il rischio che l'una in qualche punto sdruciolli nell'altra, causa

quel grado di equivoco. In ogni caso ipotizzare una risposta non è facile, forse impossibile basandosi sull'apparenza del solo tessuto narrativo. Prodigarsi solo su esso, anche esaurendo la casistica, non basta e si incorre nel dubbio di un'aggiunta arbitraria di significazione.

Prendiamo ad esempio il ritrattamento, altro modulo minante la saldezza, sia esso una disattesa di quanto messo a proposito generale, o l'esposizione di una possibilità altra, diversa rispetto a quanto affermato poco prima. Questo uso costante, sempre secondo una dinamica che si rinforza da sé, pare rimandare a una dimensione alternativa, parallela: «afferma che da quel momento io fui guarito di lei. – Bella frase in fede mia. Senonché io non ero mai stato ammalato, non lo sono mai, e per questo solo fatto non son mai guarito di nulla e di nessuno» (BP, 21). A quale affermazione credere? Può non esservi risposta, si può sospendere il giudizio, ma la presenza, che si impone alla ricezione, di una scissione credo sia indubbia. Pure non è chiaro se questa si consumi all'interno della cornice narrativa, in una connotazione qualitativa della medesima, o se effettivamente sia l'accostamento di uno spazio altro, richiamante una realtà diversa. Inoltre, a ulteriore complicazione dei livelli possibili, nel caso particolare segue la già citata parentesi circa la gola di Anna, descritta nel futuro con il passato narrativo.

Insomma con ciò si vuole porre di traverso la dimensione autoriale, come ingombrante e problematica presenza, o solo creare controversia in uno stimolo all'incredulità verso il personaggio turbato e contorto, il quale sta parlando? Abbiamo un mero personaggio con cui si gioca a confondere, esponendolo insensato o dietro vi si nasconde, si mostra a nudo realmente Landolfi per paradosso, esponendo l'ossatura della propria facoltà artistica? E se così fosse, è qualcosa che si riduce a formalismo o riesce a esprimere un forte contenuto? Bisogna continuare a scandagliare, cercando di discernere, intanto che pure ci si lascia condurre, forse ritrovandosi lì dove era stato prevista una certa impressione circa l'andatura generale dell'esprimersi:

Che devo dire? forse la soluzione normale, cioè quella statisticamente più diffusa, è loro negata. Santo Dio, come mi piacerebbe essere più esplicito; ma se potessi non sarei questa specie di ragno. Giacché ragno mi sento sovente, e non starò a dire con quanta ripugnanza: non perché tenda reti invisibili, ma appunto per il mio modo di camminare (BP, 56).

Questo stralcio prende avvio da un discorso circa l'affetto, ricercato e provocato negli altri, eppure mal sopportato, fonte di fastidio in quanto sensazione di limite, costrizione a una propria libertà. Si cerca di giustificare perché avvenga così, di iscrivere un simile modo in un sistema ineluttabile di cose. L' inopportuno suscitamento, foriero di noia, viene paragonato con la particolarità di certi accoppiamenti del mondo animale, quali mantidi e ragni, che hanno il loro modo, soluzione sessuale propria, naturale. Si stabilisce così una evocativa similitudine, abbastanza piena di allusioni, seppur tutte implicite dietro il, non semplice per difficoltà personali o dette tali, tentativo di spiegazione del proprio comportamento.

Da una parte perché nata in argomento del pasticciato, sterile e infido rapportarsi con Ginevra, la quale in capitolo ha appena dichiarato il suo amore. Per cui non stupisce che per definire una propria stranezza nell'ordine di una naturalità altra, riguardante un ossimorico ricercare e rifiutare l'affettività in generale, si discenda a parare su forme d'accoppiamento dall'infelice e ripugnante esito. Dall'altra proprio che la scelta sia ricaduta su una simile animalità sembra lasciare intendere un uguale considerazione, non solo nell'idea di insolita soluzione, ma anche di quanto possano repellere, parere antitetici, simili modi. Subito dopo questo accostamento di tratti d'artropode, come si è letto, sopraggiunge l'identificazione forte con la bestia, il ragno, in altro ambito, ovvero nella dichiarata impossibilità di esser più chiaro.

Quindi vediamo questo termine di analogia raddoppiarsi di valenza, andando a convergere la sessualità, passando per l'affettività, indirettamente, e l'ammissione d'identificazione coincidente per quanto riguarda l'esprimersi, direttamente. Definirsi ragno interamente, e non solo prendere a prestito una sua caratteristica peculiare, va a concernere la comunicazione, l'impossibile e negata perspicuità ed esplicitzza. Escluso è l'attributo classico di tessitore, di tenditore d'invisibili trappole e ammessa è la ripugnanza per sé stessi, intanto che il punto focale, finale diviene la camminata. Così, lì ponendo il fulcro dell'esser ragnesco, in plausibile significazione di moto e procedere, avviene che si possa recuperare la totalità dei termini primi della metafora. Perché d'altronde l'avanzare, nel contesto dell'adesso dell'opera, vede andare in parallelo lo scrivere e il vivere. Si procede tanto con il discorrere, cercando appiglio

nel reale e sua registrazione, quanto con il succedere dei fatti e il parteciparvi, o esserne causa.

Da qui si può inferire circa il garbuglio, per cui a un'andatura del discorso, del proprio dire di sé, si accompagna e corrisponde un sé altrettanto confuso, torbido e soprattutto concentrato, preso malamente, nei risvolti pseudo-erotici dei suoi comportamenti e delle sue azioni. Specie di ragno tanto nel progredire con il suo strambo, esibito crudele, relazionarsi, quanto nel non riuscire a definire i suoi perché con il progredire della specie di diario. Così che gli attributi, in ambedue i campi, uno riflettendo l'altro sono l'anormalità negante e l'oscurità contorta:

Possibile che con tali prime (e provvisorie) caratteristiche, ella davvero non sappia cosa vuole da me? Quando glielo chiedo, quasi non fossi stato io ad attirarla, né so per qual motivo [...] Ma gli è che io so per quale motivo l'ho attirata: perché, noia a parte, mi aspettavo e mi aspetto qualcosa dalla sua apparente corruzione. Mi sono bensì affrettato, poi, a spacciarle una delle tante storielle di cui mi valgo per evitare che i miei rapporti colle donne abbiano a subire evoluzione e soluzione naturali, storiella che la sua volontà puntigliosa può anche tenere sul momento per buona; ma forse ella, sentendo oscuramente tutto ciò, resta a sua volta, e con più ragione di me, in attesa. (BP, 48).

Un tono dubitante, complicato fraseggio dedito all'incertezza e all'ammissione, turpe, in seconda battuta; abuso di forme di narratività artificiante, storielle, per un fare castrante della normalità; il tutto oscuramente recepito dalla controparte, da chi con un simile personaggio è coinvolto. Per i significati attribuiti, riconosciuti all'esser ragnesco, si può dire che essi trovano rispecchiamento puntuale sia nel testo, a livello di costruzione involuta, sia nella vicenda che vi si narra.

Ciò, nella sua interezza, parrebbe comunque essere un'alterità posta in opera, una caratterizzazione alienante effettivamente riguardante il personaggio, senza che dia appigli alla teoria del significato oltre, meta testuale. Eppure la qualifica di aracnide, l'identificazione, come abbiamo visto prende piede là dove il confine tra le due dimensioni è più labile, ossia nella riflessione circa il proprio mezzo espressivo. Inoltre, seppur nozione sconosciuta a un lettore ignaro, chiunque si accosti alla critica di Landolfi difficilmente ignorerà essere il ragno animale definito totemico nella sua

scrittura, essendo creatura ritornante ed estremamente significativa ad ogni sua apparizione. Riconosciuto simbolo emblematico del perturbante landolfiano, «se non suo archetipo iconico e metafora vivente»¹⁸, esso rappresenta sia un'alterità propria, sorta di doppio, quanto un'ipostasi aliena temuta e ripugnante. La sua figura è «elemento quasi onnipresente, dai passaggi più furtivi alle nascoste similitudini, fino alle suggestioni implicite in tante bestie diverse o oggetti comunque inquietanti»¹⁹.

Per cui di per sé una simile presenza è marchio d'autore, avendo un suo ampio retro testo, vieppiù la qualifica arbitraria, almeno per quanto riguarda il tema dell'espressione, non ha lì un maggior appiglio e conseguente delucidazione. Si sa solo che la chiarezza del dettato le sarebbe contraria e che infine, nello specifico, la maggior somiglianza riguarda la camminata. Ma nel primo caso non vi è alcuna immediatezza nota, essendo un'attribuzione del personaggio a proiettarsi sul ragno, e non viceversa. Nel secondo vale ugualmente il processo inverso, perché solo desumendo da quanto attribuito a sé stesso si può argomentare come sia reputata l'andatura dell'animale. Insomma una risposta su quale sia la maniera di camminare della creatura non vi è per certo e la similitudine, a ben guardare, resta occulta.

Al che, ragionare su come il movimento del ragno possa essere comunemente percepito, tentare un luogo comune, sarebbe rifornire un indefinito senso lato. D'altro canto se il protagonista della *BIERE* più al riguardo non dice allora ha senso rivolgersi direttamente all'autore. Quindi per tentare una risoluzione recuperiamo altrove, indietro nel tempo, una rappresentazione di Landolfi:

Camminava spedito, secondo il loro costume, ma senza fretta: senza uno scricchiolio arrancava sulle sue impossibili zampe, che parevano aderire muscosamente al pavimento, tirandole a sé con piccoli strappi che avrebbero seriamente compromesso il suo equilibrio se molte altre zampe della stessa specie non lo avessero subito ristabilito dall'altra parte; il minuto grano del suo corpo, come in preda a una procella astrale, ballonzolava disordinatamente sulla trama

¹⁸ Giorgio Andreozzi, *Dal bestiario landolfiano: il ragno, l'animale totem in La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, Atti delle giornate di studio (Prato, Convitto Nazionale Cicognini 5-6 febbraio 1999), Prato, Olschki, 2002, p.209- 215 (209).

¹⁹ Ibidem.

aerea dei suoi sostegni e a volta a volta, quando l'ombra trascolorava e mangiava quella trama, pareva librarsi in una ridda dal ritmo mostruoso sulla mera aria. Arrancava così, eppure in quell'essere c'era alquanto di silenzioso e di solenne come il procedere del destino, che chiaramente scerniamo nelle nostre notti insonni.²⁰

Siamo alquanto lontani dalla *BIERE*, il brano è tratto dal racconto *La morte del re di Francia*, edito nel 1935, circa diciotto anni prima. La distanza potrebbe far ritenere forzato ricavare una possibile risposta, magari a d'uopo, in una manipolazione a far quadrare i conti. Però abbiamo visto essere la figura ricorrente e il suo perpetuarsi nei diversi testi credo la statuisca come una presenza costante, mantenuta viva nei suoi tratti generici, riscontrabili di testo in testo. Insomma un'immagine con una propria vitalità e validità, che se si carica di significati ulteriori, magari accessori, pur non ne perde nel sostanziale. Di certo non è un simbolo utilizzato in una singola unità narrativa, ai fini della stessa escogitata e poi lì finita, sepolta. Tutto ciò credo renda plausibile una certa commutazione, soprattutto se in un ordine cronologico non retroattivo, laddove si ammicchi al concetto di ragno. Insomma un riferimento all'entità, in qualche modo, penso vada a richiamare la totalità di quel panorama mentale dietro, rinforzatosi nel corso degli anni e delle creazioni letterarie che ne hanno attinto. Inoltre un recupero di materiale coevo, in prospettiva antico, non è estraneo al tessuto del diario e ve ne è chiaro esempio:

Una rappresentazione abbastanza perspicua, appena un gradino più in su, dei sentimenti espressi ieri nelle ultime frasi (e per avventura della mia "arte") trovo in un vecchio manoscritto dal titolo *Il Pozzo di San Patrizio*. [...] Comincia esso manoscritto, cui non mutò alcunché: [...] Del resto il manoscritto, che deve essere di circa venti anni fa, sarà forse un giorno pubblicato per intero (BP, 58, 61).

Nell'ambito, in questa sede non ancora affrontato, dell'oltre cornice, compare un manoscritto, elaborato in precedenza, che sappiamo esser veramente tale e non

²⁰ Tommaso Landolfi, *Opere*, vol. 1, cit., p.36.

spacciato all'interno di un gioco letterario²¹. Esso viene impiegato per meglio esemplificare il testo del presente, render perspicuo un concetto e si dimostra in tal modo, in esempio innegabile, l'attualità persistente di certi temi e la loro sostanzialità di formulazione, a riproporsi tal quale, affatto mutata nel corso degli anni. Più avanti ciò sarà un tratto fondamentale nell'analisi, ma per ora il fatto che il passato creativo si mostri un capitolo, per così dire, aperto, rende proponibile in esso un'interrogazione più circostanziata. Perciò dal brano sopra proposto ritengo di certo più accessibile disquisire a ragione circa il passo del ragno, come una volta per sempre possa essere stato considerato dall'autore.

Lo stesso, l'andatura, pare fondarsi su un labile equilibrio, affatto armonico, anzi basato su piccoli strappi costanti dei suoi sostegni, in una perpetua compromissione subita risolta dal moto speculare, apprestato dalla parte opposta. Essi sostegni, poi, sono definiti impossibili e il corpo su di esso sospeso ne risulta ondeggiante su un'aria caotica, che pur si regge in quell'andatura sbilenca e dall'apparenza precaria. Al di là dell'alto gradiente di poeticità di una simile descrizione, dovendo trovare una caratteristica notevole e notevole, osservabile figurativamente, da considerarsi riassuntiva di una simile camminata, direi che quest'ultima sia l'andatura ambia, doppia e incerta.

Una risposta che, applicata alla *BIERE*, ci riporta lì dove partiti, trovando corrispondenza a livello del personaggio, e suo narrato da considerarsi mero riflesso, dato esservi incertezza e doppiezza bastanti, tanto nei comportamenti quanto nella sua affabulazione. Ma che, e preme sottolinearlo, anche può riscontrarsi in una prospettiva più profonda circa la composizione tutta, intesa al di là delle sue coordinate di sistema di finzione. Soprattutto trova riscontro nell'apparenza impossibile dei sostegni che dovrebbero sorreggerla, e nei continui strappi che in effetti determinano il procedere dello scritto in toto e quindi l'intero punto di vista autoriale.

Perché impossibile è un certo senso, connotato come quasi fisico, pesante qualifica proveniente dall'ogni cosa e che su tutta la realtà si riversa; sensazione, non solo appartenente a questa specie di diario, che si dichiara esser presente all'atto di vivere e poi scrivere. Perché continui strappi e riassetamenti sono le puntate disgregatrici, di

²¹ Ivi, Nota ai testi, p. 1019.

dubbio e scetticismo a tono, che si susseguono ad attentare l'esistenza stessa del diario, fino alla sua conclusione. Della *BIERE* e del suo autore quindi infine credo essere il beccheggio tra la scrittura, realizzarsi della propria arte creativa e la decostruzione, estenuazione, rifiuto altrettanto impossibile della medesima. Pertanto se del personaggio è di certo la ripugnanza affettiva, così come gli si affibbia una rappresentazione narrativa oscura e incerta nell'esprimere le ragioni di sé stesso, pure l'arrancare in un sistema di doppiezza appartiene all'opera in quanto tale. In un'allusione alla sua realtà più sostanziale, fornita dal proprio autore e si crede, in questa tesi, consapevolmente. Forzando, forse è la *BIERE* stessa nella sua interezza, con le sue ambivalenze, il ragno, misto di alter ego e alienità.

Comunque per considerarla fondata una simile teoria si deve evidenziare quanto più, senza nascondere i limiti di tal veduta, l'andatura duplice che si figura esserci, cercando la distinzione tra l'effettiva autorialità a fronte della personificazione, caratterizzazione. Però immaginandosi concreto quel procedere il rischio è di ritrovarsi alle prese con un costante ingarbugliamento, esprimendo un'analisi farraginosa e ristretta sin troppo. Per quanto si possa immaginare star arrancando, il tutto corre spedito e ben denso, assumendo una sua naturalezza, a cui è difficile star dietro. Non è spontaneo riuscire con facilità a distinguere e l'impressione per il lettore, critico o meno, è che il dubbio sempre permanga, per quanto lo si incalzi a cedere.

Ad esempio anche quando più la voce del protagonista si accosta esplicitamente, accennando al suo ruolo d'autore, creatore di testualità narrativa, ugualmente si può creare una tortuosa ibridazione come in seguito a questo brano:

La sera del suo arrivo, [...], era suo chiaro intendimento, e invero se non erro nostro precedente accordo, che io l'accompagnassi laggiù a casa; [...] Invece io ho girato svelto dalla mia parte, lasciando tutti; ne ci saprei scorgere altro motivo che quel desiderio di far soffrire un poco o di deludere. O meglio, un ovvio motivo ci sarebbe stato, se però non mi fossi tenuto già sicuro che avrei ceduto, mettiamo, la sera seguente (BP, 111).

Perché qui poi vi è quel detto, già riportato, di Ginevra definita personaggio del manoscritto, ragione sufficiente per proseguire con lei, se non si vuole rimanere senza il materiale necessario allo stesso. Ma alla possibile allusione, emersione mascherata

della realtà più vera, ossia della finzione del tutto, segue la palinodia: «Neanche questo è poi vero: Ginevra mi è in certa misura cara. Quel desiderio di far soffrire, che per conto suo potrebbe persino aver qualcosa di nobile, si riduce qui alle proporzioni d'un dei soliti esperimenti, tornati in uggia a me stesso» (BP, 112) in quella che è sconfessione, una riaffermazione della realtà presunta, la quale però rimane ambigua nel fulcro del protagonista, oscura nell'essere ritratto di varie, presunte, incerte motivazioni del narratore, sperimentatore con le persone e non con l'arte.

Laddove però la considerazione generale ostentata può considerarsi espressa con il duplice fondo, di commento alla vicenda e di commento parallelo, tra l'enigmatico e il paradigmatico, alla storia stessa, da intendersi come il concetto dello scritto in sé, in quanto scritto: «Io sempre più fastidito dalla vuota lunghezza di queste sedute nonché dalla poca vivacità dell'intera storia. Ella seguita a mostrare di prendere per buono quanto io posso aver detto di me medesimo, o forse lo prende per buono davvero» (BP, 112). Abbiamo già visto in precedenza come il rapportarsi con Ginevra, l'interazione per come descritta e ritenuta, possa essere fortemente rappresentativa di una considerazione più generale, toccante tanto in toto il comportamento del personaggio, quanto un possibile mondo espressivo, possibilmente autoriale.

Quindi, anche tenendo conto dei dubbi manifestati in precedenza circa la possibilità di continuare a scrivere, proprio per un'incipiente vacuità, si può considerare il fastidio dato dalle lunghe sedute un riferimento a fondo doppio. Certamente è vano il tempo passato con Ginevra, ma esso si concretizza ed esiste come tempo di scrittura, risultando quest'ultimo altrettanto vano. Da qui ugualmente attribuire poca vivacità all'intera storia, può passare dal riferirsi alle singole vicende con la donna alla narrazione in toto. Infine ci si può rendere conto, in un gioco di specchi ed echi, che quel che è condotto verso Ginevra, ciò che le si spaccia nella realtà del racconto, avviene sicuramente a livello testuale, del reale di chi legge. Si assoda che il lettore che li giunge, ugualmente alla donna, per forza di cose, mostra di seguire a dar retta a tutto quello che la voce narrante dice del presunto sé.

Mi rendo conto della concettosità di una simile operazione e intendimento, neppur direttamente palese, ma la plausibilità al suo vero è data dal reiterarsi di un simile gioco, in più parti, o quantomeno la possibilità numerosa di così scorgere. Insomma nel testo qua e là si ondeggia tra un grado maggiore, significato altro, sorta di eco del

farsi dell'opera e di tutto quello che per un autore reale può rappresentare, anche come limite e corrosione della letteratura stessa, e uno minore. Ossia la messa in scena di una personalità sommamente contorta che tenta la via della sincerità su tutto il possibile bagaglio di motivazioni ai suoi gesti e comportamenti, non risolvendosi a una versione sola, ma tra dubbi e reticenze lasciando il campo quanto più aperto. Non si sa se si disegni un volto in forma altra, se questo si ritenga fedele, quantomeno forse nella dimensione del rovescio, o se si esponga di continuo una maschera, tale smascherata in un accanimento indirizzato forse contro la propria creazione letteraria. Al riguardo, circa la voce equivoca sul proprio scrivere, prendiamo un altro esempio di meta discorsività. Un altro accennare che in qualche modo si discosta, o entra in contrasto con quanto si dice, creando un'atmosfera di doppiezza rispetto al narrato. Nello specifico dando sensazione di un'alterità rispetto all'idea di mero diario, sia anch'esso una specie, sui generis:

Stamane, per mancanza di materia «pronta al pennello», son rimasto parecchie ore senza rimetter mano a questa specie di lavoro, e subito sono stato preso dall'angoscia, inoltre quasi da un morbo di carenza. Eppure dovrò smettere presto: un vero libro è come una malattia, e solo chi ha forza da vendere si può permetterlo di scriverlo, a momenti dicevo passarlo. Ammirabili personaggi, quei tali che tiran sù un romanzo in quattro volumi, giungendo fino a riscriverlo sette volte; non pure per la loro forza taurina e resistenza al caldo della febbre, ma perché, arrivati a metà, credono ancora a quello che stanno facendo, e ancora ci credono arrivati al terzo volume, e ancora a una pagina dalla fine del quarto, a ancora alla prima, seconda, settima riscrittura; credono addirittura all'utilità di quello che stanno facendo (BP, 100).

Questo commento, come altri passi, ha in sé un'interna sfasatura, in questo caso una particolare coerenza di significato che si trasla. In questo spostamento si ridefinisce lo statuto dell'oggetto a cui si riferisce, e da cui scaturisce, essendo di nuovo l'opera in sé e il suo farsi. La mancanza di materia rimanda all'utilizzo di un'esternalità, quanto può essere un contesto di eventi narrabili contingenti, argomento da diario, ma il preannuncio della dovuta interruzione, anche se parte da un iperonimo, l'idea del libro,

poi discende a un maggior specifico, sancendo l'impossibilità al romanzo. Alla luce di quanto finora analizzato, della chiave interpretativa adottata, non è estraneo ritenere che il brano possa essere più che un generico commento, dato e detto per associazione d'idee.

Ma non è univoco che un caso simile, come gli altri, sia un rimando generale, nello specifico alla natura ibrida, volutamente segnalata tale dell'opera. Ogni volta subentri un'insistenza di questo tipo, un ribattere in più punti su certi aspetti, comunque di pari passo, a una diversa lettura potrebbe essere espressione, sin coerente, di una certa mentalità della voce narrante. Questo perché qualità senza dubbio abbondante nel protagonista è l'essere contraddittorio, quindi tutto ciò che lacera la coesione logica del testo, va a caratterizzare con forza aumentata il personaggio presente.

Stavolta la connotazione, il rimando minore, potrebbe interessare l'essersi imposto a forza l'atto di scrittura, con la conseguente assimilazione di ogni diversificazione del medesimo: «Neanche vedo perché non dovrei occuparmi di tale questione. L'una o l'altra, fa lo stesso: l'essenziale è seguitare giorno per giorno a riempire questi fogli, ciecamente, a testa bassa» (BP, 63).

Se di fondo vige questo imperativo, o comunque di esso si vuole dare rappresentazione, allora nella sua indifferenza si riconduce, e riduce, ogni generalità dello scrivere e quel che va a comprendere. La considerazione sarà uguale, sia esso il narrare l'effettivo contesto situazionale di un diario, o alcunché altro venga espresso, anche di virato sul romanzesco, vista di base la difficoltà a sostenere il fervore della creazione e la sfiducia verso la sua utilità. Un moto di estenuazione che se dichiarato dal personaggio, ricorrente esplicitato, per la sfasatura possibile che stiamo notando, non è detto appartenga all'autore Landolfi.

La differenza, che parrebbe sottigliezza, ma che tele non ritengo sia, sarebbe riguardo la dimensione coinvolta. Essa potrebbe essere minima e quel parlare di scrivere, di propria stanchezza, coinvolgerebbe di sfuggita un cenno sui romanzieri, meramente come esempio di pesante voluminosità, senza alcun riferimento alla natura di quel che realmente si sta scrivendo. Se così fosse e questo valesse come cifra generale, allora tutto rimarrebbe incluso in un sistema interno all'opera, concluso, dove la figura autoriale, pur presente, sarebbe mero vezzo della voce narrante, riflesso della sua problematicità comportamentale. Essa avrebbe un ruolo di minor peso nell'economia

di significati del testo e non investirebbe quella funzione di apertura dal di dentro, un divellere attraverso la forzatura, che rimandi a una realtà tutt'altra, la propria di un reale Landolfi, intento a far ciò, oltre i canoni di una normalità letteraria, da intendersi come soluzione più lineare.

Perché anche tramite forma di romanzo si possono esprimere panorami concettuali o istanze proprie, ma generalmente ciò avviene per interposta via, raramente, per così dire affacciandosi in una prima persona che anche essendo tale, non abbia una forte e marcata alterità, un filtro. Mentre di solito si lascia l'esposizione autobiografica, quanto più diretta e in sapore d'autentico, al genere diaristico, o generi consimili con una forte componente lirica.

Certo vi è la possibilità che lo scritto, nel riflesso del suo stesso mondo, tutto voglia considerare fuso in un genere ibrido, forse non genere, ma mera scrittura pura, o almeno suo tentativo, tale propinato come risultante di una buona volontà, data da cause di debolezza maggiore. Sarebbe in tal modo una finzione narrativa e una forma che la rispecchia. Eppure, in questo equiparare ogni possibilità, non si appiana la contraddizione, resta una tensione concettuale che non si annulla, risolve nella dichiarata debolezza della voce narrante protagonista, presunta impotenza di continuo sostenuta e rimarcata.

Poiché, tenendo ad asserzione il brano poco sopra, dandole importanza, il fulcro della diversità cogli altri scrittori, o romanzieri, definiti forse non casualmente personaggi, passa da una questione di forza a una di, per così dire, fede o fiducia nell'impeto. Già si è visto in precedenza come la presunta scelta, in atmosfera di spossatezza sbandierata, costitutiva fiacchezza, invero sembrasse andar contro, applicando una costrizione, a più prepotenti istinti.

Inoltre ciò, il dubitare, non è cosa lì ridotta, dato che l'affermazione di questo scetticismo, questa percepita inutilità non occultata, è cifra che permea il testo tutto, generando riflessi, brevi riflessioni, circa uno svuotamento e degradazione della materia. Per cui ancora, in un commento a vicende oltre cornice:

Del resto che io tenti, accumulando particolari superflui, rifingermi distintamente la mia condizione di quei tormentosi giorni, è senza dubbio parte della mia mania dell'impossibile in

letteratura, ossia di voler ottenere (per tradurre ciò provvisoriamente) dalla parola scritta quanto essa non può dare (BP, 41).

Si palesa un segno negativo, di non possibilità riguardante la scrittura e la consapevolezza di volere nonostante si sappia la vanità di ciò, qui assume il tratto di una riconosciuta fissazione, negativamente qualificando l'abitudine al frequentare in un certo modo la propria arte. Allora perché invece nella cornice si presenta come stimata necessità, qua e là calcata e ricordata, di dover proseguire, seguitare a scrivere? Si potrebbe pensare a una speranza, una ricerca in atto di un diverso stile e uso, magari più aderente a quel che la letteratura potrebbe dare, sempre se è reputato potersi dare qualcosa. Ciò potrebbe esser ragione per un bilancio positivo, una rinnovata capacità da sviluppare per virtù di cose e dar motivazione al proseguimento. Ma tanto che questo obiettivo, che forse potrebbe trarre linfa dalla famigerata scrittura a caso, si protrae mancante, pure si ribadisce il dovere di continuazione, fare in qualche modo e maniera, perché così si deve fare.

Si deve anche quando si ammette, sempre per oscure psichiche ragioni, che sarebbe meglio il contrario, smettere. Certo sin da subito abbiamo visto il tono farsi più estenuato, lo scetticismo filtra, ma esso si prende la briga di pararsi dietro un'insufficienza di qualità e dignità di quanto si sta riportando, nonché di una difficoltà propria, quasi di costituzione fisica, un esser infermo e anodino. Pure se così si giustifica, intanto che si insiste sul dovere di proseguire, ugualmente traspare un dubbio più profondo, radice di una vera impossibilità all'altrimenti: «E poi la solita domanda, che mi pongo ogni volta metta nero, o bigio, su bianco: perché ho scritto questa roba?» (BP, 46).

Ma come si concilia ciò in una coerenza? Quale è la dinamica più comprensiva di questa apparenza di progredire incidentata, di continuo, dai segni della paralisi? Come se un uomo camminando sul posto dicesse di dover andare avanti e nel mentre alludesse al fatto che lì, così facendo, sia fermo.

La possibile, controllata, finzione di un personaggio che subendo spinte contrapposte subisce un'evoluzione, giunge alla confessione ultima, o soccombe alla propria intima verità, qua non si verifica. Troppo tremebondo per tentar alcunché di reale il

protagonista e la morale, di cui pare intriso, è che quand'anche capiti qualcosa, quel succedere non porta a niente. Insomma non vi è vero dramma, fallisce perfino nel trasporre reale la possibilità di romanzo sceneggiato, di cui accennato nel primo capitolo come rinuncia.

Certo vi sono sollecitazioni opposte, tutte interiori, essendo la contraddizione una cifra; alcune espresse come tormentose, altre indicate in negativo, tramite atteggiamento intriso di litote, preterizione, ironia. Ma esse sono stese fin da subito, anche quando cozzano nell'irrisolto perché soluzione sembra non esserci. Anzi in diversi momenti emergono palesate, però dichiarate senza che ciò sia il frutto ultimo di una lotta, il risultato di una dialettica. Vigè una stasi. Ci sono ammissioni tutto a un tratto fin troppo esplicite, che per quanto logoranti di ogni senso di prosecuzione, sembrano venire riassorbite arbitrariamente e mostrarsi come tasselli di un caotico mosaico. Messo in luce, di volta in volta, nelle sue singole parti, senza che ben si intenda l'intero, se non nella più semplice e annullante superficialità.

Quindi come serbare un'integrità concettuale complessiva? A salvare le apparenze e tenersi nell'ipotesi minore, si può semplificare tutto con una schizofrenia latente messa a cappello del personaggio protagonista, agghindata di smanie da matto, scrittore in odore di fallimento. Il quale, cos'altro in più? Si inganna volenterosamente nel frammisto di pietose bugie, poco convinte, e un vero per incontinenza? Potrebbe essere e tutto il di più ne verrebbe dalla consumata esperienza di scrittore di Landolfi, il quale gioca:

E così m'è venuta fuori dalla matita una vera e propria frase da pazzo; anzi tutta questa pagina, che si potrebbe finanche pensare composta con arte consumata, interessa in realtà più che altri lo psichiatra. Una materia che un tempo dominavo fin troppo, mi domina ora a sua volta, e il mio menomo scritto deriva, dalla penosa aspirazione a una umanità, verso la patologia pura e semplice (BP, 56).

In una simile affermazione il dire da pazzo sarebbe quello che schermendosi si vorrebbe negare, ossia espressione di un'arte che si padroneggia, ma che si deve smentire al fine di far risaltare il personaggio e la sua costituzione nervosa, se non impazzita, impazzante e smaniosa di sicuro. Eppure questo è uno di quei passaggi dove

la membrana tra voce narrante e autore si fa più permeabile, non unicamente per il solito riflesso circa l'atto del proprio scrivere, ma in più per il richiamo al condiviso mestiere di scrittore. Così è, nondimeno questa scelta, scalfata pure a livello lessicale, tra scritto menomo e arte consumata, fosse solo un far ammiccante. Per cui è difficile non vedervi tutto sommato una di quelle allusioni di significato superiore che si sta continuando a scandagliare, nel quale è sincera, tra uno scrivere menomante e un'arte che si consuma, in voce autoriale e non di personaggio, l'impressione che il proprio scrivere, quantomeno nella *BIERE*, sia una deviazione o degenerazione.

Così che la domanda stavolta, invero sempre la stessa ad ora seppur in diversi specifici quesiti, è se questo sia un modo elaborato, ironico di rinforzare la chiave di lettura, ovvero che questo personaggio, dietro le parole ammattito, è un esempio di nevrosi più che d'umanità. O se a dichiarare un effettivo andamento della propria arte, del proprio scrivere, di conseguenza del proprio vivere sia Landolfi stesso.

Si ritorna al dubbio generale. La differenza fra un grado maggiore e uno minore d'implicito e significato, pone il problema se la polarità sia sullo stesso piano, elementi in contrasto a raffigurare, eufemisticamente, una disarmonia. O se presente una sfasatura formale, uno sia proprio del testo in quanto finzione e l'altro sia, in qualche modo, il farsi strada della realtà, immessa e infusa, da considerarsi più autentica dell'autore.

Credo che, perché il secondo caso valga, i due livelli, cristallizzati nell'opera in dinamica tensione, si debbano conciliare in un'idea, da considerarsi uno sviluppo coerente, di un'impossibilità rappresentata, da darsi in quanto tale tramite il suo senso reiterato e sollecitato all'attenzione di chi legge. In questa ipotesi interpretativa ogni torsione è da considerarsi tesa e propinata al fine di questa consegna, sorta di vicolo cieco creativo, architettato tale. In esso si dà la forma degradata della materia narrativa, la sua persistenza, nell'immagine d'incapacità sia di reggere i propri più prepotenti istinti narrativi, controllarli, sia di escluderli totalmente per giungere altrove forse un confronto autentico con il sé presente, quale dovrebbe essere il diario. Si confessa così, dandovi forma compiuta, l'aderenza a una dimensione asfissiante e, la vanamente recalcitrante, resa ad essa, recepita inautentica:

Ma sono di nuovo stanco intollerabilmente di queste anguste cose senza avvenire, dei miei stupidi e inutili esperimenti, di ogni altra cosa di qui. [...] Sono anche stanco di questa mia scrittura, giacché stile non si vuol chiamare, falsamente classicheggiante, falsamente nervosa, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità; possibile che io non sappia arrivare a una onestà umiltà e che le frasi mi nascano già tronfie dal cervello come Pallade armata dal...ecco che ci risiamo? (BP, 115).

Anche l'exasperazione dichiarata nei riguardi della propria scrittura, logicamente, ma per paradosso, passa attraverso la propria scrittura e questo movimento è delineato dissacrante, preso nel farsi di sé stesso immediato. Sembrerebbe in tal modo delinarsi effettivamente un cerchio dell'impossibile, composto di letteratura e vita, con in mezzo la maschera dell'autore, a rivelare la sua condizione. Però, come già detto, tutto ciò in sé non basta a suffragare questa tesi, avallare questa forma, la quale potrebbe essere derivata dall'estrema caratterizzazione del personaggio, che si farebbe latore di un io autoriale genericamente inteso. Da qui, affinché quanto sostenuto abbia un più certo significato, bisogna ricondurre quell'io narrante, che senza dubbio assume pose d'autore, alla persona di Landolfi, riuscendo a lambire una dimensione effettivamente reale. Senza questo aggancio la portata di quanto congetturato, come già detto, può altrimenti considerarsi limitata a un gioco, in un verso o nell'altro della parzialità, lì fermandosi.

Un gioco prospettico, appartenente a una dimensione chiusa in sé stessa, che subordina tutte le presunte aperture, riducendole, per così dire, a finestre dipinte su parete. Ciò perché la voce narrante, il protagonista, nel suo maniero di pioggia e passato può reggere, e in parte regge da sé di certo, una realtà alternativa, la quale si evoca parassitando e distorcendo, magari rendendoli più esemplificati, dettagli e stigmi dell'esistenza di Landolfi. Questa coincidenza, venendo al pettine, richiede il tutto o niente, dato che, nonostante sia presente l'ironia, essa non assume parvenza di un distacco. La guaina della letteratura non tiene a distanza e distinto il personaggio, questa creatura ombra ignota e anonima, così da poter dire che si vi è l'autorialità, ma essa per quanto presti, è altrove intoccabile.

D'altronde i moduli di doppiezza e ambiguità, disgregazione della credibilità, abbiamo visto che, più rispetto uno smaccato letterario, traggono la loro forza corrosiva da toni

metanarrativi estremamente scettici, che non occultano, ma infieriscono anche quando palesano uno scollamento. Nondimeno ciò, nell'insieme generalizzante, ribadiamolo ancora, potrebbe essere riconducibile a un marcato tratteggio del personaggio, che ricerchi nella scrittura del testo una suggestione di riscontro rispetto quanto narrato, come a rispecchiare cosa, o in questo caso il fittizio chi. Di contro indagando significati superiori si potrebbe finire a inventarli, nel mentre che si attribuisce troppo a formule espressive che forse servono solo a fare il verso d'un umorale e delle sue sensazioni momentanee.

I lineamenti a configurarsi andrebbero a comporre una psicologia nervosa e inquieta, refrattaria le cui dinamiche si esprimono per richiami contratti, cenni che non si dispiegano, pur risultando eloquenti: «(Quante parole per costei: e che ho io a fare con costei o Anna?)» (BP, 30) in un commento che ondeggia tra il distacco dai propri casi, la noia dei medesimi, il riconoscimento di una loro indegnità e la querula partecipazione, tutta intesa attenzione: «- Scriverà ella? D'altronde l'immagine di questa Anna si allontana da me, d'ora in ora, con velocità planetaria» (BP, 26). La quale in effetti si presta alla registrazione accorta e precisa di questi moti, spesso a ripetersi: «Ginevra pare anche lei passata; la rivedrò, certo, e forse mi servirà ancora a qualcosa, ma non c'è altro» (BP, 37).

Si sviluppa così un'altra ambivalenza, tra il senso più d'insieme, quell'afflato di sincerità, anche spietata e che già prevede all'interno dei noti schemi, quali possono esser gli approcci con le donne e le loro penose evoluzioni. Schemi risaputi, anticipati in breve e da cui non si esce, in un'idea di ineluttabile e d'inerzia, in cui pure prende campo una concentrazione, anche se frammentaria, sul presente immediato e le sue smanie esorbitate, su di giri, sulle quali si accanisce con minuzia. Ma in contrappasso, per quanto attentamente, al dettaglio venga riportato il moto emotivo, o la situazione con tutta la sua psicologia, proprio l'ampia gamma di sfumature fa sì che non si riesca comprendere un unico principio alla base e l'analisi si insterilisce.

A ciò si aggiunge, ritornante nel testo, la reticenza, un brusco tacere o comunque non esplicitare, pur avendo accennato. Tale modo è sottolineato: «Non ho voglia di seguitare su questo capo: l'esame diventerebbe come sempre accanito, e poi solo rammentare questi inerti sensi mi fa cadere il cuore ai piedi» (BP, 54). Davanti ai punti dirimenti la non volontà a dichiarare si scherma dietro la propria debolezza, o presunta

incapacità: «Allora per qual motivo torto lo vo provocando? Questa questione è tanto complicata che mi condurrebbe a discorso e frasi pregne, epperò di faticosa composizione» (BP, 56) e il dar a vedere che certi affondi non si conducono, anzi manifestamente si evitano, ostentando ciò, viene mostrato per quel che riguarda sé: «La stessa mattina di cui ieri, un discorso seguì in casa mia, a proposito del quale mi converrebbe far cenno partitamente, e non farò, di numerosi miei demonucci» (BP, 22) quanto l'altrui, in motivazioni che possono tanto essere dettate da una psicologia difensiva, quanto da un vero tedio al riguardo: «Eppure, non rispondevano per avventura le sue parole, sia anche grossolanamente e d'altro canto insensatamente, a quel di più che ci poteva essere nella mia predica? Non so e non me ne brigo» (BP, 23).

Questo comportamento diviene emblematico di una psicologia, paradossale e contraddittoria fino al midollo, pronta a occultare le sue più intime motivazioni dietro l'apparente mettersi a nudo. Complicando fino allo stremo il dettaglio di superficie, in esso può agevolmente far smarrire. Una grande loquacità si dispiega per dire sostanzialmente molto poco, come d'altronde poco e niente, al presente narrativo, effettivamente avviene. In tal modo tutte le significative contraddizioni possono finire congelate, colte lì evidenti, senza che si possa andare oltre, in quanto non vi è niente di più che si possa inferire. Nel mentre che ci si ritrova a leggere le parole di un personaggio turbato, che si presta a un tentativo trascinato di diario, fallito in partenza come qualsiasi altra cosa nella sua esistenza e che si lascia contaminare, su più livelli, testuale ed esistenziale, dalla sua facoltà di organizzare parole. Ciò potrebbe essere tutto, andando a essere un tristo, sin manierato, modo d'accanirsi su uno stato d'abbruttimento. Ciò forse esaurisce effettivamente la cornice, ma perché anche quello che esula dalla stessa non subisca un livello d'attrazione tale da essere solo un riempitivo che ha attinto a piene mani dalla vita dell'autore, da una serie di motivi ritornanti, bisogna andare al fulcro dell'autorialità della *BIERE*.

Ossia cercare la prova di quel che in *Rien va e Des mois* pare evidente, in virtù di non più simbiosi, tra un personaggio alter ego e ruolo autoriale, ma identità compiuta e ammessa, squadernante e testimoniante una crisi, disposta tanto all'accanimento sul versante creativo, quanto umano. D'altronde, sempre in quell'aura di paradosso, riguardo quanto detto della *BIERE* si può stimare il contrario, o forse meglio dire un

aggiustamento, nella valutazione dei due seguenti diari. Poiché taluni elementi, se non i principali tutti, trovano evoluzione nei loro moduli d'espressione, così che non si possa davvero dire la voce narrante del primo diario un alcunché di estraneo rispetto all'io direttamente esposto dopo nelle opere similari.

Ciò che ne sancisce la grande differenza, come detto, è l'eliminazione dell'elemento cornice, a far sì che privo di un involucro altro, a schermo quanto pertiene al diario giunga a essere effettivamente esposto. Per cui, sebbene ci si privi di questa buccia, pure quel che vi si rivela, che nella *BIERE* si avvertiva sotto il peso di una costrizione, torsione e maggior nascondimento, non è così dissimile da alcune caratteristiche espresse a mezzo tra il protagonista, alter ego, e la funzione autoriale che si incarnava. Solamente esse assumono maggior concretezza e rifacendosi a un io più esposto, reale giungono a esprimere maggior profondità. Si veda ad esempio un tema, che pure si riflette nei modi e nello stile dell'espressione, ovvero la reticenza e il tacere.

Essa ha una parte più esile, minuta e letterale, fatta di allocuzione che interrompono il discorso e il ragionamento, spesso ponendo istanze immediate e derivate dell'io: «(Vorrei aver voglia di chiarire il punto, giacché si tratta di una mia idea favorita, ma purtroppo voglia non ho)» (RV, 26). Sono i propri moti umorali nei confronti del testo a farla da padrone, a evidenziare l'origine nel momento in cui si tronca: «Ma il discorso mi è ormai venuto a noia» (RV,14). I quali tanto possono interrompere arbitrariamente ragionamenti e momenti del testo, per i quali sarebbe difficile attribuire un di più, quanto possono incidere sui salienti concettuali, svolgere una funzione: «E ancora eviterò, oggi e forse sempre, questo mio supremo argomento della morte, colla scusa della stanchezza e dell'impotenza» (RV, 21).

Ciò ad ogni modo trova diffusione in *Rien va* ancor più che nella *BIERE*, mentre in *Des mois* più non ve ne sarà traccia e in qualche modo questo sembra andare di pari passo con l'esplicitazione circa il tacere. Ovvero tutto quell'aspetto concettuale, di significato, di cui i modi adottati sembrano essere di volta in volta riflesso e trovare riscontro. A dimostrazione di ciò si veda come appunto nel secondo diario questo si connota diffusamente:

Mio padre è stato gran chiaccherone, e una volta, tra generali risate, uscì in questa frase: «Io non parlo mai». Ma aveva ragione lui: così io, tra tanti miei discorsi, ho sempre, sempre taciuto: per tanti anni ho taciuto. Né è che parli ora o sia ancora in condizioni di farlo (RV, 16).

Si ritrova un che di simile, dal primo diario, anche se mutato di segno, visto che nella *BIERE* era caldeggiata, oggetto di un dubitativo, l'imminenza del parlare infine. Così se ondeggiava tra il suo trattenimento, dilazione e l'infine accadere, qua invece sembra essere una possibilità scartata, rimandata indefinitamente a differenza di apparenze di volta buona. Tanto che a distanza di due anni, rispetto al giugno della citazione sopra, ci si ritrova a rimarcare:

Tra l'altro mi sento ridicolo a parlare di me stesso, e proprio perché mi odo prendere un tono accanito, da solitario, quasi l'argomento fosse tuttora appassionante come un tempo. (Santo Cielo, ma che altro faccio qui dentro che parlare di me stesso? Eppure non è vero, non ho neanche questo coraggio. Non ne ho parlato, non ne parlo, forse non giungerò mai a parlarne. «Io», come mio padre, « non parlo mai!» (RV, 174).

E similmente alla valutazione che di un simile spirito si poteva farne nella *BIERE*, ugualmente, seppure sempre secondo il principio che la sostanza a un certo livello non cambi, interrogandosi le risposte possono non essere univoche. Di base il moto di rifiuto di quanto viene tratteggiato di sé, a fronte del non rivelato che non si confessa, rimane, sorta di porta chiusa, quasi muro. Con queste premesse e conclusioni, forse definitive nel loro provvisorio perenne, non si può confidare. Però il discrimine di presunta sincerità e di intenzione dietro rimane, anche se su un livello oltre.

Cosa realmente possa spingere a una simile affermazione, così densa d'implicazioni per il tutto, non è cosa da poco. Vi sarebbe differenza tra un disconoscimento dettato da una sorta di ritrattamento, costante di non accettazione, di quel che si confessa e invece un reale distogliersi da una possibilità non osata, di apertura e chiarificazione. Le due ipotesi non sono strettamente opposte, a meno che la prima non abbia un intento d'occultamento. Di tutto ciò non si può inferire con certezza, ma solamente

rintracciare, al netto delle sfumature diverse, le effettive ricadute che vi sono. Tra le quali, nemmeno a dirlo, la piega che prende il rapporto tra sé e il diario, il reciproco riflettersi. Anche qua un elemento di continuità, ancor più marcato, direttamente dalla *BIERE*, ovvero quel senso di disaffezione divenuta completa denigrazione, nonostante si insisti nel condurlo avanti: «Chi si ferma è davvero perduto, di noi pagliacci e avventurieri: ho cominciato a riflettere e rischio di non scrivere un rigo, colle note conseguenze. Avanti in un modo qualunque» (RV, 70).

Dopo quel che, si è già citato in parte, è stato un consueto attacco di presunta buona volontà, nel mentre che ci si è posti sotto l'egida dello smarrimento totale: «Ed ecco mi ritrovo ancora una volta a tu per tu colla mia anima fiacca e leggera. Signore! Ma come è possibile seguitare così? seguitare alla cieca senza alcun conforto andare senza sapere dove né perché?» (RV, 9).

Nonostante il paventato afflato d'abbandono, esplicitato in quel desiderio di a caso, anche nell'espressione, quasi a carezzare quel sogno impossibile e tormentante, che si vedrà, di non scelta delle parole: «Tutto ciò è tanto male scritto (con mia grande gioia, da una parte), che non potrà mai servirmi. Come se lo scriver bene (bene e non elegantemente fosse un'occupazione oziosa» (RV, 16) quasi a fuggire da un senso fattibile, a organizzare e pianificare, letteratura. Posto addirittura ciò come impellente necessità, bisogno vitale:

Si può giurare che io non avrei, in primo luogo messo penna in carta, e comunque cominciato a scrivere questo diario, non fosse stato per necessità (igienica). Codesto aggettivino tra parentesi è in senso letterale: non di igiene dello spirito si tratta, ma del corpo; queste qualunque pagine son quelle che mi permettono in questi giorni di sopravvivere fisicamente (RV, 19).

Il tutto, questo inizio disperante, ma orientato a una reazione un po' meno tale, o forse solo di direzione giusta possibile, dura l'arco di una settimana o poco più, date alla mano e subito muta di segno alla stima, fino alla fine. Assumendo tratti negativi e contrari: «Questo diario comincia a diventare soffocante: tante cose e tutte inutili. Voglio dire che se anche non lo fossero di per sé, così appena segnate non potrebbero servirmi» (RV, 42).

Il che parrebbe schizofrenico e se come nella *BIERE* sembrasse condensato in uno spazio di testo, o tempo, ristretto, darebbe un senso di straniante e assurdo. Invece calato in mezzo alla varietà dei giorni, al loro trascorrere, risulta comprensibile, quantunque nulla di concreto segnali ragioni di un mutamento in peggio. Nondimeno è del tutto spiegabile se ci si rende conto che non vi è alcun cambiamento, a parte sprazzi di umorale e di contingente, e che tutto permane immutabile sin dall'inizio. Così che ogni volta che al diario e al suo scriversi ci si riferisce, emergono sfumature diverse di una situazione stabilita sin da principio:

Questa pagina è debitamente confusa e oscura. E: malgrado tutto, se io fossi davvero puro dovrei distruggere il Landolfo. Ma con che cosa poi dovrei sostituirlo? L'intera mia opera avrei dovuto distruggere, a tal punto insufficiente e marginale e vile è rispetto a me stesso, e tanto vale... (RV, 89).

Insoddisfazione e impotenza data da una sensazione imperante di non riuscire, o per incapacità di mezzo o per difetto di motivazione, a esprimere ciò che davvero conti e preme dire. Così che quel che comunque copiosamente, o meno talvolta, si pronuncia è falsificazione, deviazione, negazione:

Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici...che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa [...]. So bene ciò che non si deve fare ed essere, non ciò che si deve; son disgustato di me stesso, e son vanamente sulle tracce di un altro, o dell'altro, me stesso. Come dire che ho schifo di me stesso per intero; e del resto non son sulle tracce di nulla, mi limito a disprezzarmi. [...] se una tal critica di me stesso non mancasse di oggetto concreto, se cioè non avessi dietro di me una vera opera, almeno un'opera non quasi totalmente sommersa al modo degli iceberg. Da quei deboli traparimenti di sott'acqua chi potrebbe argomentare alcunchè? (RV, 42).

Si arriva a girare in tondo, in un moto disprezzante, che vanamente non si arrende e non può fare a meno di tentativi vacui di mettere innanzi il suo soggetto, ossia l'io: «(avevo cominciato a scrivere Io, e mi sono vergognato e ho corretto in Dopo: ancora e sempre, imperterrito benché furioso con me stesso, e come il mondo e l'anima mia

fossero immobili, io seguito a piantare i miei Io in testa al drappello delle parole, quasi portabandiera!)» (RV, 24).

Si seguita in quello stato d'insufficienza, esplicitato sin da primo capitolo del primo diario, che prende insieme lo stato della propria esistenza e lo stato della propria facoltà, creativa letteraria. Annichilendo entrambi:

Basta! Non sarebbe meglio abbandonare questo dannato diario e cercare un mezzo più onorevole di digestione, un digestivo o aperitivo meno amaro, e meno avverso alla mia fondamentale indifferenza? Tutto mi sforza, e io stesso, il più accanito violentatore di me, perfino in queste pagine mi incalzo. [...] No, di qui non esce e non può uscire nulla; [...] No davvero: la letteratura è sempre una diversione e un divertimento. Non serve a nessuno, quella scritta; e l'altra che sarà forse la vera, è fumo che si addensa un attimo e subito si disperde, e non si può acchiappare (RV, 94).

Prostrandosi nella sfiducia, nella disperazione di sé, avvinto da quel senso ritornante, lungamente citato di paralisi e impartecipazione, a cui si risponde con un insofferente sforzo a cui in ultima istanza, con sfoghi diversi, comunque non si crede nella sua possibilità. E che ha come obiettivo, di diversi e vari strali, tutti ad abatterla la propria arte, nei termini più profondi e interiori, si noti ad esempio qui come a una letteratura scritta ne corrisponda un'altra, che sebbene non si definisca, le si vede attribuire la qualifica di forse più vera. In tal modo tutto, o almeno il tutto a cui si aspirerebbe in animo risulta intriso di impossibilità: «Avendo ricomesso l'imprudenza di rileggerlo qua e là, avevo definitivamente deciso di non più riprendere questo diario: anch'esso mi pareva *impossibile*. Ahimè, più impossibile ancora è non seguirlo. Cioè, non Seguitarlo, non si tratta di seguire un che: seguire» (RV,147) un concetto disperante in toto e quasi indefinibile, che si affronta nei momenti più concitati e strazianti del proprio malessere:

Signore! proprio non sto bene; e se pure stessi meglio? Signore, la vita è impossibile, al pari di tutto il resto, ossia di ciascuna cosa anche ad accettare la vita. Ah, come spiegare cosa io

intenda, qui e altrove, per Impossibile? Non intendo ad ogni modo che la vita risulti impossibile da vivere [...], ma piuttosto forse che lo sia in sé, che sia, come dire, inimmaginabile (neanche così ho lontanamente chiarito la mia accezione di quest'aggettivo). Ma pure (se qui ha luogo un Ma pure) un giorno morirò. Signore che almeno non sia in questo cerchio di terrore equivoco, senza luce, che si apprende alla carne (RV, 96).

Una concezione cardine, ineffabile tanto al negativo, quanto in positivo, visto che un contrario benefico non è dato e che sancisce quella suprema condanna all'oscurità, alla confusione che è cifra del mancamento di sé, senso fatale e mortale che atterrisce. Ma che essendo così strettamente riconosciuto parte della propria persona non si può impedire di seguitare a esprimere, continuare fintanto che la propria esistenza continui. E così, dove ciò si raccoglie e coagula, concretizzandosi, ovvero la pagina scritta, si ritrova il ritratto terribile di ciò:

Il guazzabuglio è divenuto più pauroso, e la penna non c'entra. Ahimè a che punto son ridotto: per disperazione ho chiesto stanotte aiuto a questo diario, ed esso mi rimanda di me un'immagine ancor più terrificante! Un'immagine quale spinse Maupassant a... Ieri inventai non so che sottile giustificazione per non bruciare tutto: e oggi? Ma la domanda più tremenda resta: perché non brucio tutto? (RV, 156).

Ne deriva il moto di repulsa, di spavento, che porta a concludere, mettere un qualsivoglia punto di fine, poiché la dinamica si esaurisce in contraddizione, tra l'impulso al proseguimento, nella mai del tutto viscerale convinzione bistrattata, che da qualche parte si trovi la soluzione, quel sé stesso e il coraggio di finalmente parlare. Quindi risparmiarsi la tortura è un modo da pauroso: «Che essere bieco e in fondo che sono. Inoltre, con terrore e rapimento in una, vedo che questo diario si spenge di propria viltà» (RV,161). Mentre continuare, insistere alla lunga si rivela un gesto con il suo stigma, anch'esso corrotto, alla lunga visto come indegno, mutato di segno, essendo non riuscito, fallito e impossibile quel che dovrebbe essere, ma che non si sa. Il cerchio non si rompe, non se ne può uscire e i passi che si ripercorrono sono sempre gli stessi:

Perché questa lunga interruzione? Perché piuttosto non è risultata definitiva? Smisi perché questo diario mi sembrava ormai del tutto inutile, rispetto ai suoi stessi vergognosi scopi. E riprendo perché? Ho forse o mi par d'avere qualcosa da dire? No certo, le ragioni sono daccapo tanto basse che non vale parlarne; e poi stringi stringi, son le stesse di prima. Del resto non è per nulla detto che riprenda (RV, 171).

Capitolo quarto

Un alone d'indeterminatezza, forse dubbio effettivo e incapacità di rispondere, il che però diviene sistematico arretramento, nel gioco di alludere e poi dichiaratamente ricusare una spiegazione. Ciò, mano a mano che si insiste su taluni aspetti psicologici, oltre che dare un'atmosfera caratteriale, in un tratteggio soffuso, crea un meccanismo di sospensione e attesa, girandoci attorno il discorso. Non tanto sullo svolgersi delle vicende, quanto sulle rivelazioni d'ordine personale, dietro il velo di reticenza ammiccante: «Caddero le prime gocce, volgemmo indietro. Non avevamo scambiato che poche parole indifferenti, dandole io del tu ed ella non rendendomelo. Oh, quale ulteriore e ozioso demone, che rinuncio a definire, mi spinse ora a parlare come feci?» (BP, 25).

Si rinuncia, o non ci si prende briga, o non ce la si fa, essendo chiedere troppo, salvo che forse le risposte arrivano magari un po' più in là, o già sono state date e anche rincorrendole, notandole dove viene concesso, forse mai rispondono del tutto. Su questo aspetto particolare si è chiuso il precedente capitolo, riguardando l'atteggiamento del protagonista, tutto sommato improntato al tacere, poiché se anche squaderna tratti della sua personalità in confessioni e ammissioni, pure non si costituisce un organico discorso che riveli al lettore, se non a sé stesso. Tanto che una simile frase può considerarsi estremamente indicativa: «E poiché ho posto qui da banda ogni velleità rappresentativa e lasciato che la matita mi prendesse corso ciarlaio, mi abbandonerò a un'altra trista confessione» (BP, 98) anche tenendo conto di come le presunte messe al bando, o altre simili prese di posizione circa i modi e lo stile adottati, come visto o vengano disattese in seguito, o non corrispondano a quanto effettivamente accada in corso di scrittura presente. Ma soprattutto per la volontà di registrazione che si devia e ingarbuglia nell'affabulazione psicologica per poi giungere alla strada chiusa di un qualche punto oscuro, tra il gettato lì come fosse tutto chiaro, o il rammarico di non capire bene lui per primo, quasi a scusarsi.

Tutto il piano della cornice è retto da un simile spirito, tra mezze parole, per così dire, dette a freno dei propri esami di coscienza, a rendere lacune e invece le altre, parole intese come discorsi, rivolte a terzi, o che da terzi provengono, a esplicitare una funzione fuori testo. Quest'ultima sostanzialmente di tormento, patito per nevrasenia e dato per

reazione della stessa. Certo, dentro ne vediamo riportati solo i risultati, o sommari e ambigui riassunti, dietro lo schermo della dimenticanza e della noia, o disinvoltamente ridotti senza commento. Ma da quel poco ne risulta una facoltà verbale usata a mezzo, o pretesto, qualora a quella altrui si inventi di dover reagire in qualche modo. Il fine comunque che si delinea è di un mero meschino sperimentare, che se così definito forse è una menzogna a schermo, un delirio di onnipotenza da impotente, pure realmente suscita in maniera perturbatrice, mendace, a vanamente riempire vuoti, esser sfogo frustrante. Sempre con quella, più che patina, di contraddittorio e convulso riguardo le proprie motivazioni:

D'altronde un tal metodo mi ha sempre dato i suoi risultati, forzando, se non l'interesse, la perplessità di quegli esseri sensibili, più usi ad ascoltare una voce che un discorso. Ebbene, certo che in simili dicerie entra per molto la famosa volontà di dominio, ma senza dubbio il loro tema primo (implicito) è il mio inguaribile vizio medesimo, e cioè l'indomabile desiderio d'una felicità possibile. Quanto comunque mi importa notare è che in questa allocuzione di cui qui, ascoltata con devoto orecchio, io mi sentivo benissimo scivolare e trarre dove non volevo, eppure non potevo fermarmi o resistere, per causa appunto della mia remota sincerità, della mia debolezza se si vuole, della mia persistente e sciocca speranza, che da sola basterà ad assicurarmi un posto in paradiso (BP, 28-29).

Diviso, forse non equamente, tra l'esercizio di un controllo sulle situazioni, leggesi seduzione calcolata delle donne nei paraggi, con capillare disposizione di sfumature proprie nel comportarsi all'interno del pasticcio che si tira su, e la deresponsabilizzazione di chi non ne ha alcuno, di controllo, patendo le circostanze di se stesso e della propria psiche, di cui prigioniero. Si ritrova così a deprecare e rinnegarsi, in percezione d'inautentico:

Per forza la mia scrittura è falsa: falsi e retorici sono anche in gran parte i sentimenti che io esprimo. Questo addossarsi tutte le colpe e guardar gli altri con occhi benevoli e lacrimosi, non sarebbe la peggiore delle falsità? E in sostanza cosa si vuol concludere, che la mia unica giustificazione è nella malattia? Ma mi piacerebbe essere più esatto. Poco addietro ho definito negativa la mia libertà. Ecco, col medesimo aggettivo e quasi nella medesima accezione si

potrebbe definire queste buie pagine, dove passa semmai ciò che non è, niente di ciò che è. E pazienza se quanto vado dicendo non è ben chiaro neppure a me stesso (BP, 115).

Notiamo esservi, in breve e in relazione all'analisi condotta nei precedenti capitoli, almeno tre ordini di significato plausibili, parzialmente sovrapposti e insieme fusi. Uno è proprio del personaggio, che disconosce in parte quanto detto, negandosi e producendo un ulteriore calco di falsità del suo modo, un timbro di personale ipocrisia e contraddizione, da cui involtolato comunque non ne esce, non riuscendo a intendere e dire dove sia il vero, relegato lontano dalla chiarezza. L'altro appartiene all'organizzazione narrativa, ai suoi meccanismi, per cui intanto che il dubbio e la confusione si fanno più esposti, si anticipa quanto avverrà in seguito, ossia la scoperta invenzione, il paventamento che forse tutto sia tale. Infine, l'ultimo plausibile, la possibilità che sia Landolfi medesimo a esprimersi, dando una valutazione complessiva di cosa effettivamente rappresenti *LA BIERE* in accezione più profonda e sempre ricollegandosi a quell'idea d'impossibile, tanto dell'esistenza quanto della letteratura. In questo senso va anche il riferimento circa la libertà negativa, concetto espresso al di là della cornice e in relazione a un episodio di vita reale dell'autore, riportato qualche capitolo prima.

Ma prima di andare incontro a Landolfi, alle massicce immissioni di vita ed esperienza sua nel testo, teniamoci all'anonimo personaggio e all'esaurimento della maschera, ovvero ipotizzando come il testo potrebbe adeguarsi alla sua recitazione. D'altronde, se si adotta questa prospettiva, vediamo palesarsi di continuo il copione generale, al di là delle complicazioni al dettaglio, dichiarato e rintracciato dal protagonista stesso, che ad ogni giustificazione, o precisazione, sempre più in un verso o nell'altro vi sprofondata.

Un inetto uomo di provincia, scrittore poco riuscito e in là con gli anni, che vive di rendita con il padre nella casa avita, soffre di una qualche specie di nevrosi, per cui si risolve a tenere un diario, sperando che qualcosa gliene venga. Ugualmente spera in qualcosa che rompa il cerchio del suo tedio, per cui si presta alla frequentazione di tre diverse donne, verso le quali non giunge a provare alcunché, rimanendogli estranee. Scrivere il diario gli costa fatica e quando non vi è niente al presente da dire, allora rievoca fatti del passato, incentrati sul vizio del gioco e la sua malattia. Intanto

inserisce altro materiale, che siano lettere o racconti, comunque tutto è testimoniante il suo disagio nello stare al mondo. Alla fine inventa due pagine del diario, trova che il suo malessere si sia aggravato, decide di interrompere la cronaca e si risolve di sposarsi, dato che far altro è troppo difficile.

Dovendo fornire un compiuto, riassuntivo ritratto che in qualche modo giustifichi anche il peculiare stile, anzi scrittura, «giacché stile non si vuol chiamare» (BP, 114), ne risulta un individuo che patendo forte le proprie sensazioni, o quanto di alienante e disturbante in esse, si convince d'essere in balia degli eventi che provoca, preda di sepolte monolitiche motivazioni di cui gratta, ossessivamente la superficie, al dettaglio, ma senza venirne a capo. Ne è un valido esempio l'argomento che dà un flebile pretesto al presente contenuto nell'opera, ossia i rapporti con le tre donne, con le quali ripete uno schema, sia comportamentale, che di conseguenza descrittivo dell'evolversi, o non evolversi. Di questi e dell'inconcludenza di un simile agire abbiamo tre diverse figurazioni, sfaccettando sempre la stessa dinamica. Propriamente maggior spazio è dato alla storia con Ginevra, ma per taluni segni, modi di dire rivelatori, vediamo in essa una replica di quanto successo con Anna e da lì possiamo inferire valga, o sia valso, per Bianca, ponendo il termine di questa vanità ancor più in là, essendo annoso amorazzo del protagonista.

Il modus operandi, a reiterarsi, è un misto di innesco, attiva partecipazione, e derivata elusione, capricciosa inerzia per sfuggire le conseguenze. Dapprima la fascinazione, suscitamento d'interesse e disposizione ad adoperarsi nell'aumento di questo, tra però la naturalezza subito frenata e castrata e il riconoscimento di muoversi in un negativo di fondo: «La vera causa di ciò era certo lo scarso interesse che io le portavo, come a oggetto necessario e non eletto della mia attenzione (ché non c'era sul momento altri o altro di cui occuparsi)» (BP, 20). Poi di fronte alla realizzazione subentra l'impossibilità fisiologica, il malessere e il moto di repulsa e allontanamento, in un'alternanza tra distacco nel rendersi conti dei propri stigmi e il cadervi smanioso e maniacale, nell'abbandono agli stessi:

di tante menzogne le ho riempito la testa in questi giorni raffreddandola, secondo il mio costume, e togliendole la sicurezza d'ogni e qualsiasi suoi sentimento. Io non ascoltavo che la mia debolezza e il mio turbamento fisico, e alla fine sono stato preso da una sorda irritazione

contro di lei. Povera Ginevra, ella non immaginava che io la avrei voluta le mille miglia lontana (BP, 36).

L'egoismo è preponderante, ma soggiacere alla propria stessa condizione, che si avalla, è spacciato per sottomissione alle circostanze, mostrando di non sapere dove ci si indirizza e quasi negando il proprio ruolo: «Ginevra è già venuta tre volte, e piano piano ha principiato a condurmi, dove non so e certo ella medesima non sa» (BP, 47). La distorta richiesta d'affetto e attenzione, che una volta in procinto d'ottenersi si vive come un legaccio, un fastidio, è ragione di un comportamento riconosciuto codardo:

Cederle, non posso con tutta la buona volontà. Eppure non c'è una terza via. Oh, ma non mi trovo ora press'a poco nella solita posizione? La terza via c'è, è quella della pazienza e dell'ipocrisia. Sospetto infatti (per non esprimersi troppo brutalmente) che qui dentro, dico qui dentro appunto, ci sia una buona dose di viltà (BP, 57).

Ma in fondo derivante da una viltà più profonda, costitutiva della persona per intero e dell'ambiente che lo circonda, o così ritenuta: «Eppoi la fida codardia, la paura del mondo, son qui coccolate» (BP, 57). Per ragione della quale, escluso un modo schietto e diretto, quando il sotterfugio di essere scostante e indurre l'exasperazione non ottiene d'allontanare la persona coinvolta, ci si vede e intende in questo una propria accondiscendenza, sottomissione e debolezza ulteriore:

Così, è venuto fuori ieri sera che sono innamorato e (ancor più marchiana) che non mi piacciono fisicamente le donne. [...] Se anche fosse un gioco, intendo, dovrebbe per forza paralizzarla e toglierle le sue poche possibilità, le quali sono naturalmente relative alla mia perenne disponibilità e a ciò che i miei sentimenti sono di continuo condizionati dagli altri (BP, 112).

Salvo fino all'ultimo, nonostante tutto, essere convinto ed esercitare le proprie prerogative d'influenza, accanendosi nel margine di potere sull'altro, che pur si dice non volere: «Avrà se mai, per tenere il suo linguaggio, soggezione di sé stessa o dei

suoi orgogli, che verrebbe a dire: non ama ancora. Si capisce che volendo potrei piegarla» (BP, 114). Ci si ricordi anche come l'ultimo atto inscenato con Ginevra, prima che di lei più non si riporti, sia la forzatura alla lettera d'amore infilata nel cappotto.

Ora questo andamento generale, nella sua irrazionalità e nel suo trovare comunque imperfetta giustificazione, agli occhi del narratore stesso come visto, nella malattia, da una parte si ammanta di una maggior metafisica, seppur del disadattamento:

Ad ogni modo, come preoccupante, faticosa e minacciosa è la realtà; come è meglio ciò che non lo è! Somma è veramente la mia ripugnanza della, e alla, realtà; non solo, intendo, delle piccole e meschine cose che in prevalenza la costituiscono, ma della realtà in quanto dimensione. Fino a che si resta nel campo delle fantasie o delle possibilità, tutto va, o almeno andava, bene; se però soltanto accenni la faccenda, e vedi questa relazione con Ginevra, a prendere aspetto concreto o a chiedere qualche decisione, un profondo senso di disagio mi soverchia, non so più come muovermi né addirittura che pensare. Diamine cosa c'entra questa roba pesa colla mia vita crepuscolare! Il mio stesso senso materiale della vita ha poco di vigore (BP, 57).

E quindi questo disagio, di cui si cercherà di dar ragione nel manoscritto di vent'anni prima, si colora in ideale, nella sua totalità, di una certa profondità, avendo a sdegno la realtà tutta per intero, in un'inconciliabilità dell'individuo con la sua stessa dimensione. Salvo che la faccenda d'esempio, la concretezza di cui lo carica, riporta il tutto su un ambito estremamente prosaico, se non infimo: «ma sento che colla sua stessa presenza mi conduce da qualche parte, e che son minacciato da una qualunque specie di mio impegno e dalla compromissione, intendo il disagio verso il paese» (BP, 47). La parola disagio, recuperata per esprimere un senso alto di non appartenenza al mondo, ne viene da una meschina specifica in quell'ordine di senso borghese, che qua e là nell'opera si fa mostra per cenni di disprezzare e di temere per la sua sempre imminente assimilazione.

Insomma già da sé il ritratto che il protagonista da di sé stesso non si risparmia, essendo un gioco al massacro, volendo dar voce ad avvilito e stortura, strettamente legate insieme a dar ragione di un fallimento esistenziale. In più il modo d'esprimersi, la sua

disposizione permette un'ulteriore degradazione e maggior accanimento per chi voglia trovarvi quanto più d'impetoso. Tenendo conto di tutto ciò, tornando alla primaria questione dei capitoli precedenti, forse si capirà meglio perché sussisterà sempre un dubbio nei riguardi di quelle contraddizioni, forzature che dovrebbero divellere e rivelare un generale doppio fondo dell'opera, di capitale importanza nel comprenderne i presunti veri fini. Esse potrebbero essere, per ribadire, toni calcolati nella caratterizzazione del personaggio in un senso degradante. Questa è la soluzione più facile, la quale ha apparenza di reggere e sebbene non copra perfettamente tutto, ugualmente sembra organizzare una coerenza, sotto il suo punto di vista. In questa sede non si crede che ciò sia tutto, d'accettarsi con il suo margine naturale d'imperfezione da considerare per spiegare le lacune, però sarebbe disonesto inseguire l'altra ipotesi senza darsi conto di come potrebbe essere solo organizzato ritaglio di taluni elementi, oppure effetto collaterale di questa mera caratterizzazione, e generale atmosfera.

La presunta autorialità, che dovrebbe allargare la prospettiva, sarebbe un gioco d'autore, assodato nell'esservi comunque un riferimento al metatestuale, ma giustificato dalla generale dissonanza del protagonista, anch'esso messo in scena come scrittore. In tal caso, per quanto possa risultare scontrosa e arzigogolata la rappresentazione, invero vi sarebbe perfetta aderenza e corrispondenza tra la voce narrante, la sua verità supposta, e il personaggio con le sue vicende. Contraddittorio si comporta e tale parla, in aderenza tra le espressioni tutte, in un rispecchiamento a fornire un senso delle cose, sebbene questo sia di insensatezza e mania, per cui artificiosità e maniera sarebbero una forma di coerenza, nel riportato di un'autentica, sentita, distorsione subita del reale. E tutto qui si potrebbe ricondurre, intendendo i diversi snodi narrativi, in una forma forse a imbuto, che ricombina tutti i vari piani man mano che si avvicina il finale, nel sostanziare la chiusura circolare, il punto che è emblema della stasi, ritorno a dove si è partiti, senza che vi sia stato alcun moto. E in questo verso un brano simile:

E da ultimo, è ormai venuto il freddo. Monte Falco lassù splende di casta neve. Ho sempre desiderato, sia detto per inciso, di raggiungere questo monte; ma esso è lontano da tutte le strade e pone come scotto alla sua altezza dure giornate di cammino e notti al sereno. Potrei dunque, colle mie forze declinate, serbarne la speranza? No son persino disposto ad affrontare

la minacciosa corriera e il suo mal sito, e il sangue che essa sventaglia sull' asfalto. Sarà un modo un po' brusco di metter fine a queste pagine d'amore, ma non ci posso far nulla. Partirò e potrò forse ritrovare o trovare una dignità, rifarmi una vita; per esempio lavorare. Forse incontrerò qualcosa o qualcuno. (BP, 132- 133).

Un desiderio forse simbolico, in trasfigurazione, di raggiungimento di un'altezza, sotto il sereno, finalmente il limpido, con un accenno al freddo, purificatore, da guadagnarsi con il cammino, con durezza e di conseguenza impegno. Lontano da tutte le strade questo sentiero e forse il vagheggiamento riprende quanto narrato al passato, quando per una leggera nevicata si rinunciò a prendere la via della montagna, in tempo di guerra. L'ennesimo atto mancato emblematico. Ma è possibile questo agognare? Naturalmente, scontatamente, no. Poi, quindi, non è chiaro se si voglia prendere la corriera, altro riferimento al passato ignominioso e inquietante rievocato in precedenza, per giungere sul monte dove strade non vi sono, in un parossismo. O se tal modo di dire sia anch'esso un simbolo, insieme alla strada, tutto insieme fuso, o forse separato il monte, comunque per il compendio di tutti i timori e le vergogne, da superare.

Ugualmente non vi è certezza su cosa si intenda con pagine d'amore, verso chi o effettivamente cosa. Normalmente, se questo avverbio ha un senso nella questione, credo che di fronte a una simile uscita, saltando di per sé all'occhio nel contesto tutto, si sarebbe tentati di dargli un significato risaltante. Venendo di conseguenza interpretata e ponderata come particolare espressione mirante a sostenere alcunché, come uno speciale e occultato senso che si rivela, ma qua potrebbe essere, l'ironica in sé, farneticazione di una mente e un animo scombusolati. Per cui non si può sapere se, avendo un senso profondo, queste parole si offrano come chiave di lettura, andando a rivelare un intimo ritenuto sentimento, indicare un particolare significato prediletto, o se invece siano un piccolo tocco per la rappresentazione dell'assurdo distorto. Quel che sia intanto si vagheggia quanto più in generale, in accumulo e in maggior fola, tra dignità, amore, vita, lavoro, incontro di qualcosa o qualcuno.

Poco credibile, difatti due capitoli dopo, in finale, tutto ripiega in un solco, in un sommo e totale adeguamento alle parole, anzi al limite del non verbale, di una zia, dalla gestualità eloquente. L'ennesima, o forse sempre la stessa, che ogni volta che

compare nella narrazione riceve inutili qualifiche diverse, che non danno a intendere se siano più d'una o se vi sia identità: «la tal zia che chiamava Firenze «la città del diavolo»» (BP, 136). Lo stesso in precedenza, nel capitolo di riferimento alla guerra, di cui qui sotto forse vi è un'allusione, era presente una zia, ugualmente lasciata indeterminata, se non per: «Sola la mia zia piccina (quella dalla testa rotonda simile a mela infornata)» (BP, 96). Qualifiche che dovrebbero essere date a favore di lettore, con grande fastidio del narratore nel seguire le spiegazioni, diciamo per parafrasare il testo, ma notiamo che non aiutano davvero in alcun modo, eppure sarebbe bastato poco per puntare una lettera maiuscola e dopo la «zia E.» del primo capitolo anche poter avere zie per tutto l'alfabeto. Comunque a essa, entità o una o trina è riservato il luogo di ricapitolare, forse proprio la capitolazione sostanziale:

Del resto: [...] faceva due curiosi gesti che mi vengono qui a taglio. Il primo, a proposito delle nostre velleità di resistenza al fascismo- buttava qua e in là la testa cianciugiando, poi bruscamente la abbassava fin sul petto, che veniva appunto a dire, si discorre, si discorre, ma poi si china il capo. Il secondo- menava circolarmente la mano per l'aria, poi la abbatteva pesantemente sul tavolo, e ciò voleva significare: si gira, gira, ma per forza qui si rifinisce (BP, 136).

Una resa annunciata sin dall'inizio, che il protagonista dopo tanto discorrere, tanto rigirare, china il capo, per forza rifinendo al punto di partenza. E se per dare una blanda, evidente idea di circolarità il personaggio chiude il diario con l'invocazione al divino: «Mio Dio, mio irraggiungibile Dio!» (BP, 138) così pure come era stato cominciato: «Mio Dio, Mio Dio! Da tanto tempo desideravo cominciare uno scritto con questa inutile invocazione. Ed ecco, almeno questo avrò fatto» (BP, 15) contemporaneamente un ritorno a dove si era iniziato si verifica in proporzione ben maggiore con la decisione presa.

Ciò che rende davvero la gestualità della zia riassumendo in toto il testo è l'annuncio dell'intento spozalizio con Anna. Esso è l'estremo ritorno all'argomento di partenza della *BIERE*, con tutti i significati che ad esso si accompagnavano. Con il raccordo dei diversi livelli e lo sfociare a questo finale, tutto si livella nella rappresentazione di un pesante abbattersi, abbattimento proprio di persona e animo, dopo che come la mano

della zia ci si è menati circolarmente per l'aria, o forse per l'aia. L'andamento bipartito, doppio, tra presente e passato del diario, con i suoi giri, tanto in aria in quanto a elucubrazioni, quanto per luoghi, materiali e dello spirito, attraverso le rievocazioni e le immissioni, si conclude bruscamente lì dove si era iniziato, metaforicamente, a vergare. O stessa immagine, sfumatura leggermente diversa, forse più concreta, dopo molti detti incerti, forse biascicati, anch'essi cianciugliati in un verso o nell'altro, bruscamente si tace e ci si sottomette.

Certo è un significato per cui si potrebbe essere tentati di leggervi dentro la consapevolezza d'autore, di contro, al solito, l'occasionalità di un detto in risposta a quanto poco prima, in tal caso i vagheggiamenti di partenze rigeneratrici. Però, appunto, può anche essere sommariamente la coscienza del personaggio, a esprimere una sua cifra più profonda e intendimento. In tale prospettiva non importa se il diario sia stata la bara del peccatore, dove effettivamente il personaggio voglia seppellirvisi preda della vergogna, o se sia un atto dettato d'amore a carico d'ignoti e ignote, o se è una distorta e delirante visione e confessione della malattia. Pure tutto vien fatto tornare nel conto con se stesso, per quanto calcolato al ribasso o per sottrazione, nel suo risultato desolante, sia esso il novero dei salienti della malattia e del rapporto con il gioco, oppure l'attualità inconcludente, rifornita di testimonianze disparate, che procede nel solco dell'impossibilità vissuta ad esistere.

In questo senso la struttura concettuale dell'opera regge, anche mancando quel discorso ordinato e organico che vada a rivelare, in maturazione, un rivelamento del proprio sé. Regge con l'ausilio di questo rientro finale e il suo poggiare su alcuni capisaldi tematici sparsi. Regge pur il testo parendo disposto su assi diversi, comunicanti per reciproca permeabilità, e sembrando esso accogliere materia altra non solo testualmente, ma proprio rimandante a un diverso piano di realtà, quello autoriale a far capolino al di là di un mero espediente. Regge basandosi su un dispiegamento, seppure di una situazione statica, in una concatenazione tra il presunto passato, dato in ordine sparso, e il presente narrato, permeato di autoreferenzialità circa l'atto di scrivere. Ci si può smarrire dietro queste coordinate, ma la coincidenza che forma il tutto, al di là delle deprecazioni e rammarichi e geremiadi sul proprio stato flebile, si era introdotta proprio con la questione matrimoniale, posta dalla vecchia zia e che quasi si torni, con una risposta, è evidenza.

Se ricapitoliamo, da lì assume un perché e consistenza la persona di Anna, come vedremo quasi evocata figura in risposta a un pensiero, e da essa, presentata papabile allo scopo parentale, nella dinamica della contorta psicologia, di conseguenza a reazione spuntano Ginevra e Bianca e tutto quel che ne consegue. Un filone prende da lì l'avvio e lì si conclude, insomma, seppur sull'onda lunga del malessere, vera radice profonda e causa prima. Tanto che la conclusione, seppur ritorno a un dato punto iniziale, è affermazione inerziale di ciò su cui quel punto poggia, ossia la malattia. La decisione prende piede da essa, poiché la malattia troppo prostra, la costituzione par più non sopportare e le vane speranze da disperati, tali davvero erano e quindi si cede. In un modo che non è schianto, sebbene la conclusione possa considerarsi brusca, ma nemmeno graduale decadimento, seppure sia riferito un aggravarsi del malessere; piuttosto nel complesso è un'agonia di coscienza e il suo ritratto. Tanto che la resa e il suo sopraggiungere, invero perennemente in atto, a conclusione di *BIERE* pare rifarsi alla chiusura del primo capitolo della stessa: «E in tal modo, di ammissione in ammissione, per delicatezza, ho perduto la mia vita» (BP, 17).

Citazione di Rimbaud, questa frase potrebbe di nuovo essere una significazione apposita, d'autore a dar il senso del testo tutto, con largo anticipo. Anche non sia ciò, ma sempre espressione della mentalità narrante, ugualmente la specie di diario può essere vista come una lunga ammissione, non tanto a catena, quanto ultimo anello che riepiloga confusamente e di sfuggita i presunti precedenti. Un ammettere recalcitrante, la quale similmente al sopra citato gesto di zia, ribadendo, tanto ha girato per poi nel punto di partenza ritrovarsi, escludendo, corrodendo per inattività gli altrimenti vani smaniosi moti. Tanto che probabilmente, con il senno di poi per il lettore, risultano retoriche queste domande all'inizio, sdegnate contro l'idea del matrimonio: «ma insomma che si voleva da me ora? che suggellassi definitivamente o, come qui si dice, mettessi il polverino sui miei diversi fallimenti? che persino rinunciassi a ogni speranza di nobiltà, di vita?» (BP, 17).

La risposta è naturalmente affermativa, questo si vuole, la negazione e mortificazione dell'individuo, anche se a volerlo non è il mondo d'intorno e dietro la piccata rimostranza si nasconde la consapevolezza. È riconosciuto come nessuno al di fuori bigi per un presunto asservimento, ma che la risoluzione, per quanto con un fondo di alienazione, sia propria, ricercata: «Sembra infatti io non abbia altra idea che di

soffocare quanto di nobile può essere ancora in me. Lo credo: questa particola di nobiltà è esigente di cose poi che non posso dare in nessuna maniera, dunque rappresenta un inutile tormento e va trattata come un'importuna» (BP, 63).

La scrittura stessa del diario non va in diversa direzione, e forse il modo di dire "metter il polverino", ossia approvare quanto è scritto, affermarlo definitivamente su carta, lo segnala, riportando al campo semantico della scrittura. Forse si vuol dire che l'approvazione al proprio stato fallito sta per avvenire tramite questo mezzo, d'altronde che esso così svolto sia mortificazione di più prepotenti istinti e ripiego, intriso di vano e frustrante, è cosa avveduta, se ne è già parlato.

Ugualmente si continua fino a misura colma, o svuotamento, quando si decide la propria fine, decidendo di sposare Anna: «Saprà compatire i miei difetti, mi curerà amorosamente, forse riuscirà ad addormentarmi. E se ancora avrò qualche fantasia per il capo, se avrò sete: *Bois ton tang, Beaumanoir, ta soif passera*» (BP, 138). O meglio anche il mettere la parola fine, in tal modo, non è un reale avanzamento, chiudendosi con un'ipotesi, non accertabile in sede testuale. Chi può inferire circa il destino di un personaggio una volta concluso il libro che lo vede protagonista? Di lasciato detto vi è un'ulteriore denigrazione e l'ultimo avvilito d'abbracciare in una rassegnazione, forse comunque impossibile, che continuerà a tormentare e da trattarsi con il supplizio. Una condanna che già vige, che si motteggia forse più a ribadire, che a prospettarsi, ovvero la pena di non trovar altro che il proprio sangue in risposta a un'impossibile sete a saziarsi. Fuor di metafora il nulla all'infuori di sé, il niente come risposta al proprio più viscerale bisogno umano, come d'altronde lungo tutta la *BIERE* è stato mostrato essere.

Reale diversa opzione sarebbe il tacere, l'addormentamento in quella cullante limitazione attuata della propria libertà che è l'affetto, nello specifico di una giovane sposa borghese. L'unica forma in cui ciò potrebbe concretizzarsi, visivamente, escludendo una miracolosa pace d'animo, è la sospensione del gesto dello scrivere. Ma qua si allude al futuribile di un oltre testo, su cosa possa avvenire dopo l'ultimo punto a seguito dell'ultima parola, per cui solo considerando la voce narrante quella di Landolfi si potrebbe inferire circa lo stato seguente di quest'esistenza esposta.

Invece limitandosi entro la considerazione del personaggio si può affermare che infine l'ammissione recalcitrante della sua disperazione è avvenuta, dandosi forma compiuta.

Però ci si accorga di come essa non consti solo della decisione finale, poiché essendo, come già detto una rappresentazione statica, massimo dispiegata, coinvolge tutte le sue parti, senza appello. Ciò narrativamente e dal punto di vista concettuale fa sì che, finzione pura o realtà trasfigurata o meno, nella logica della vicenda altre soluzioni non siano date. La prima persona ingabbia nell'orizzonte, per quanto vasto, di una mentalità e in essa, nella rappresentazione data, sono precluse altre soluzioni al problematico insito, che sia di malattia o di disadattamento o di aspirazioni frustrate. Quelle diverse risposte vagheggiate parallelamente, appena prendono un po' d'idea concreta, orientano nella stessa direzione che ha portato a tal punto.

Ciò si rivela, rileva nel sotterraneo spasmo, confessione nell'ordine di apertura sul passato, prevalentemente di gioco, che prende avvio nell' intanto del presente, la cornice su cui ci si è già lungamente soffermati, e il suo riflesso narrativo. Si costituisce così uno spazio alternativo, aperto innanzitutto nella dimensione del viaggio e che fa da contraltare, quantunque insufficiente, al covo di stasi, paese inzuppato di pioggia, luogo quasi metafisico e interiore forse, di certo interiorizzato. Ed il passato effettivamente assorbe, fagocita gli sforzi attuali, di riflesso alla vuotezza del presente:

Molte delle mie attuali storture, molte obliquità della mia visione devono venire, malattie a parte, di qui, da questo luogo. Intanto è manifesto che per vivere in queste condizioni bisogna chiedere molto di più a se stessi: bell'affare quando non si ha mai nulla da darsi, fuor che sterili immagini di un passato senza storia e senza speranza (BP, 62).

Un luogo che di per sé non spicca, rimanendo mediocrementemente anonimo, almeno stando al testo per lo più, senza ricercare suggestioni nell'apparato critico, o rimandi nelle immagini ritornanti nell'intera opera letteraria dell'autore. Ad esso non è rivolta nessuna minuta descrizione e solo il dover collocare fisicamente le vicende nello spazio fa sì che ogni tanto se ne faccia cenno. Così che di scorcio ne derivi un qualche paese, affatto grande nell'entroterra, poco più a nord di Cassino e ugualmente la dimora, la casa paterna, rimane abbastanza anonima fino all'ultimo capitolo. Unicamente a dar nota di colore, atmosfera, è la pioggia, un perenne e saturo clima piovoso dai tratti marcatamente allegorici, se non di vera e propria ricaduta materiale.

In questa luce, o ombra, il luogo della *BIERE* mantiene un fondo di annichilente, rispecchiando lo stato della voce narrante, sin dall'apertura:

Le prime piogge d'autunno. Il cielo è tutto chiuso, senza timore di sole. Questa è la mia primavera, eppure io non m'infrondo, forse non mi infronderò mai più. Questi veli di pioggia mi inebriavano, dall'umidore ignoto si formavano le fantasie che m'erano compagne, sebbene labili com'esso pianto australe. Ma ora? Quando, tra pochi giorni, anche mio padre sarà partito, quale sarà la mia vita? sarà essa *possibile*? La solitudine, quella turpe e vergognosa della malattia, dell'impotenza, mi attende. E a nessuno pare sia dato fare qualcosa per me. Son come un'esca a cui nessun fuoco può più apprendersi, come una terra che nessuna pioggia può bagnare (BP 15).

Di per sé il protagonista non è una creatura solare, e che il cielo sia chiuso, faccia ombra non è presentato come un tratto negativo, tanto che l'uso del termine timore può considerarsi più che un'iperbole di discrezione. Come vedremo più avanti rispetto alla pioggia, che pure assumerà tratti sempre più foschi, il sole non è un polo positivo. Di contro una simile atmosfera, dichiaratamente autunnale, è definita propria primavera, qualcosa a cui si sentirebbe di afferire nella crescita e nel rinverdimento. Dalla pioggia, quasi fosse un crogiolo di vita primordiale, da questa sorgente ignota e misterica, provenivano le fantasie compagne, che possiamo desumere intendersi i frutti della propria arte, anche se forse con un'accezione ancor più personale, partecipe, certo di non semplice mestiere. Insomma un tutt'uno, nella condivisione della labilità, con la pioggia, connotata come veli e definita pianto. Della quale però si annota la negazione, il cambiamento di questa condizione, che in virtù di quanto qua detto avrà l'aspetto di un rovesciamento, pervertimento di una facoltà, o almeno sua origine. Ora la pioggia sta per divenire qualcosa di diverso, e si è giunti all'ammissione fatale che qua si preambola, interrogandosi in maniera retorica, angosciata. Disperazione imminente dinnanzi due concetti psicologici, legati tra essi nella risultante, ossia malattia e impotenza che vanno a comporre la solitudine. Difficile non vedervi un'accezione d'isolamento, una separatezza che sa d'allontanamento, più avanti nel testo si potrà pensare ad alienazione. Qui l'idea è data dalla congiunzione anche, anche suo padre, come se avvenisse un distacco ulteriore, l'estremo abbandono dell'ultimo rimanente,

a lasciarlo indietro, nella pioggia. Nella pioggia, questa è l'idea che intride con la sua accezione il luogo, dove si rimane esclusi, nella sua inclusione opprimente, come spazio impossibile a far fronte ad essa, al suo penetrare in ogni cosa.

Pioggia, che al di là della metafora, tocca le situazioni, più che contorno e per usare una battuta, va a piovere sul bagnato, ricadendo su un umore bizzoso, eccitandolo o deprimendolo in sorta di meteoropatia. Diviene compagna e specchio di quel che in simbolo comprendeva, il piovere concretamente fa un effetto simile alla malattia, al malessere, tanto da potersi vedere come termini interscambiabili: «Il temporale non pareva volerci concedere più di pochi minuti, ritornammo tuttavia nell'oscurità fonda e vi procedemmo. L'imminenza della pioggia mi rendeva languido, inceppato nel parlare e un po' smanioso» (BP, 25).

Viceversa la disperazione, il tormento ansioso ego riflesso, si associano con la desolazione di un luogo sfollato dal temporale, inzuppo generale: «M'è sembrato ieri sera, qui e poi durante il lungo accompagnamento di Ginevra per strade deserte e bagnate, di toccare il fondo dell'angoscia. Ma tante volte m'è sembrato. Dicono che toccato il fondo si risalga; per questo io non lo tocco mai» (BP, 37). Un intridersi, rendersi pregni di un qualcosa che causa lo smarrimento delle cose, maggiormente quelle più alte, in una confusione e un appesantimento, che di conseguenza porta a un discendere. Il tutto è strettamente legato, dalla medesima immagine, recalcitrante è chiamato dabbasso:

Un pollice invisibile modella la nebbia contro la montagna; poi tutto si chiude e l'occhio perde ogni speranza d'altezza. E piove, si può dire da dieci giorni. La mia volontà è inzuppata sin nel profondo, come questa terra. Sempre, io ho l'impressione di scivolare per una china e che il mio disperato puntar di piedi non serva: è questa un'altra immagine, oppure la stessa, di me. Ora poi! (BP, 47).

Cosa nell'insieme tutto ciò concretamente vada a significare, così da ridefinire al dettaglio simili moti d'animo non pare essere fondamentale e ciò credo valere per la *BIERE* tutta. La quale più che spiegarsi, appunto dispiega e dove anche le puntate nell'ambito del chiarire si mutano in non detti fino in fondo, ambiguità e oscurità ad alludere e suggestionare. Più importante è un senso avvolgente, la sua trasmissione e

di conseguenza il metodo usato per ciò: «Poniamo, la mia ultima crisi. Di dove m'è venuta? Di molto lontano, naturalmente; tuttavia mi sembra quasi che potrei sorprenderla nella sua estrema maturazione, aiutandomi con immagini o ipotesi della realtà, non con dichiarazioni di essa» (BP, 27).

Non tanto dichiarazioni, che tali non sono nemmeno quelle che sfacciatamente lo paiono, ma ipotesi e immagini, in qualche modo trasfigurazioni, un susseguirsi fino all'ultimo e all'ultima. Dove relativamente al luogo si mostra dello stesso un'apocalittica apoteosi della pioggia, devastante finale somma rappresentazione dello sfacelo, di cosa significhi persistere nella stasi, nel posto che ha accolto in sé l'anima di un tal fenomeno:

Ultimo forse rappresentante genuino della gloriosa nobiltà meridionale, io sto da solo in questa casa crollata più che per metà, e che seguita a crollare un poco ogni giorno, in cui il vento si insinua gemendo, sufolando, facendo garrire le pendule tappezzerie. Ormai, per il volger dei tempi, povero in canna, mi scaldo la minestra da me, poi passeggio infaticabilmente nelle sale vuote, più sovente in cucina a causa del freddo; e tutto pur di non lavorare, che sarebbe cosa vergognosa, ma inspecie direi pur di non vivere. Questo paese è d'altronde, secondo un astrologo direbbe, il regno di Nettuno. Assai spesso qualche suo figlio, se appena pieghi l'arco della vita, si ritira rubesto ancora dalla professione, dall'impiego, che so io, e si rintana qui per dare sfogo alla sua unica passione: non vivere. Così lo stagno sempre più si allarga e pigramente invade più coscienze (BP, 137).

Dapprima l'iscrizione a un'intera schiatta, in una dimensione sociale, generale a mostrare dove si sia finiti, proprio nel senso di luogo corrispondente, adatto a questa erosione. Una condizione così dipinta che quasi assume tratti tipici, folkloristici nella sua maledizione, ricordandoci che si era detto che paura della vita, codardia e viltà ne traevano forza, venivano coccolate lì. Una sorta di mefitica culla e più un'amplificazione, che una causa. Insomma una disagiata coincidenza tra la persona, la sua stoffa e il luogo donde proviene. La quale immediatamente dopo si esplica in un'attualità, una deissi attraversata dal torrenziale, a concludersi con il recupero di quell'accento iniziale, scevro di spiegazioni alcune, dove una tal Berenice si era detto definirlo atto a soffrire. Stavolta nessun sibillino, ma il riferimento letterario è

esplicitato, citato direttamente, ossia la dimora, in simbiosi con la persona, deve subire il medesimo destino di quella di Roderigo, in una comunanza:

Oggi pioveva forte e insistente, non solo fuori, ma dentro da molte parti. Pioveva per la scala a chiocciola, dalla volta sotto la scala esterna, in alcune stanze; sulle pareti si espandevano grandi macchie, altre sulle tele delle soffitte, acqua grondava lungo il filo delle pareti, s'infiltrava di sotto e di tra le imposte. E penetrava fino a me sguzzante il grande scroscio, il rombo delle piene. Questa pioggia non era purificante, era corrompente; non scioglieva i pensieri, li inzuppava e appesantiva. Essa macerava fin nel midollo, scommetteva pietra per pietra quanto resta di questa vecchia casa. La quale un giorno non lontano si fenderà a mezzo e lentamente rovinerà seppellendo il suo solitario abitatore; e di tra la fenditura si sarà mostrata una luna rossa; insomma come nella casa di Roderigo Usher. Ebbene? Non è bello che io muoia con lei, o lei con me? (BP, 137).

Uno scenario di rovina, dove l'elemento esterno penetrando appresta al crollo, allestisce lo spettacolo della sua penosa attesa, quando finalmente dovrebbe seppellire in solitudine il protagonista. D'un tratto il luogo che si abita, che forse si disprezza e detesta come estensione di sé, assume appieno i connotati della bara pericolante, tale destinata causa il raccogliere sì tanta pioggia. Nel mentre che si descrive, di nuovo, l'azione in negativo dell'elemento sulla psiche del personaggio, specificando che tola la possibilità d'esser purificazione, diventa il suo contrario. E dove si verifica la maggior fusione, il passivo tutt'uno tra la vecchia casa e la persona nel patire i negativi effetti, si noti l'uso del vocabolo scommettere. Esso è usato nella primaria accezione di scomporre, quindi distruggere, ma se teniamo da conto l'altro valore, difficilmente potremmo non pensare a un rimando al tema del gioco.

In questa considerazione il simbolo si arricchisce e se la pioggia abbiamo visto rappresentare originariamente una facoltà positiva, creativa, adesso all'incontro con l'individuo affossa lo stesso. Si verifica, dà risalto a quanto gradualmente annunciato sin dalla prima pagina del primo capitolo, una trasmutazione della pioggia che rende il luogo bara e prigione, e porta alla scomposizione, alla scommessa dissipatrice di quella che pare una vecchia spoglia.

Così il luogo prende un'anima, nel senso che ne assume, ma anche rapisce, fa propria, esemplando all'ultimo la condanna del regno acquoreo: una casa o una mente dove la pioggia mortifica e appesantisce nell'immobilità, allargarsi dell'inerzia stagnante. Oppure il focolare non ha tratti così demoniaci e semplicemente difetta, non è adatto a fronteggiare l'elemento corrompente e questo non trova ostacoli. Per l'individuo non vi è riparo e contaminando, corrompendo la volontà, di essa ne fa vettore per rovina, dissipazione e vergogna. Il luogo si tinge di questa tormentosa presenza, connotandosi di conseguenza come posto perduto e di perdizione che si abita. Ma se tutto proviene da sé stessi, cosa davvero colora cos'altro? Tutto è insieme fuso, confuso nella psiche di una persona, i termini divengono interscambiabili, che sia l'ambiente o sé stessi o la pioggia malessere.

Quel che sia ce ne si avvede che la dimensione spaziale è comunque compromessa con questa matassa e suppongo sia questo, in sé, a renderla tanto odiosa e additata a sospetta causa. Ovvero l'essere, paradossalmente, un ambiente fertile, propizio a quello sterile impregno, intriso e inzuppato. I veli di pioggia, per quanto labili e deboli, un tempo donanti le fantasie compagne, adesso e forse per sempre sono divenuti lembi del sudario ad avvolgere paese, dimora e persona. Da qui il luogo, spaziale e mentale, dove si risiede non potendo dare altra possibilità diviene la presenza infestante del presente ammorbato, uno specchio d'acqua sporca e immobile.

Un ricettacolo che pure si cerca di smuovere, o tale viene presentato il dibattersi in esso, invero il connubio tra questa situazione vigente, attorniante e la malattia, a generare obliquità di visione e storture, che vanno a confermare, più che inquinare. Pur è vero che un reale tentativo, pratico ed effettuato manca, ed esso in qualche maniera pare essere surrogato dal diario, come risposta incerta e confusa nelle sue finalità, a parte l'uso, anch'esso forse impossibile della scrittura come scandaglio. Ma mentre si tenta, o si finge di tentare, intanto si prospetta una tentazione, un richiamo che si ammanta di possibilità altra, essendo invece la totale, a chiudere, rappresentazione del moto disperante. Ovvero darsi quelle immagini del passato senza storia e speranza, e null'altro.

Il protagonista si mette a rivangare, ripescare il passato e questo non solo adombra il presente, ma preclude anche un qualsiasi futuro, attendendo ad esso nell'allettamento della ripetizione. A conclusione dell'opera, riconsiderandola tutta, ci si può rendere

conto che l'alternativa al ritorno al punto di partenza, al cedimento al buon senso borghese e all'addormentamento, è un avviarsi verso il reiterno degli eventi passati, un insistere lì.

Il flusso è negativo ormai ed esso corrisponde con la persona protagonista, che sé stessa patisce senza trovare riparo, sgorgando la pioggia o il malessere copioso nel suo attuale, ma è vero che lo scorrere, per quanto in retrospettiva, è orientato dal passato al presente. L'animo in pena potrà dirigere il suo occhio sofferente a ripescare un mosaico di avvilito, andando a comporlo nelle sue prerogative autoriali, per cui esibendo su esso un controllo, un coltello dalla parte del manico, eppure è figlio di questa diversa opera passata. Ritratto ritroso, in ambo i sensi, sia di reticenza che di volgersi indietro, a risalire, ma si illumina, seppur di una luce incerta, un consolidato in tutta la metafora liquida. Ovvero che il nodo, la radice dell'impossibile è nel passato e che tutto è già stato dato. Ed è questa verità, che forse un poco del suo fuoco trasmette in uno stato febbrile all'inerte protagonista. Un vero di cui mi sembra debba rendersi conto il lettore, cogliendo qua e là modi di dire particolari, piuttosto che considerarla veritiera la recita per cui sarebbe l'anonima voce narrante vicina a capire. Essa si è già compresa dove poteva e dove non può, vi è agonia, ma non lotta giocabile a vincere: «Ma badiamo un poco, quali avvenimenti? Con ogni probabilità all'antefatto, del quale mi sono spacciato con tanto imprudente fretta, non terrò dietro alcun fatto. Pare proprio che io abbia la vocazione di prendere le cose dal punto in cui tacciono» (BP, 26).

Un modo di dire, da una prospettiva di significato più profondo, terribilmente vero. Tutto è schierato, steso nell'antefatto e in più, in poi non ne viene nulla di nuovo, unicamente un ripercorrere ancora più indietro. E qui, davanti a questo detto così interpretato si potrebbe dibattere ancora, perché nuovamente la membrana sarebbe molto sottile, tra una presa di posizione d'autore e quella consapevolezza, per ragioni letterarie, che velata si instilla nei personaggi. Insomma tanto potrebbe essere un far capolino di Landolfi, quanto un tassello di quella spigolosa coerenza interna.

In questo caso il legame è più stretto, perché è un commento diretto alla futuribilità della *BIERE*, quale forse ne abbiamo già visti, ma stavolta del suo farsi si interessa al contenuto, l'avverarsi sostanziale. E così, seppur in sordina, si rappresenta quella qualifica di specchio, ustorio se dalla verità fosse consentito essere toccati, che lo scritto rappresenta. La consapevolezza che essa incarni, dia una forma compiuta

all'ammissione disperata, alla stesa di polverino, è qualcosa di sotterraneo, che pur qua e là traspare precisamente. D'altronde ciò che contiene traccia del malessere, che lo veicola e lo richiama, reiterandolo al presente, affermandolo è la *BIERE* stessa. Magari rimane inavvertito, maggiormente sotto i proclami iniziali a sostegno dell'intrapresa scrittura, ma è nella stessa e per giustificare l'esistenza della stessa che trovano casa tutte le penose rappresentazioni. Le squallide, inani vicende presenti divengono materiale, alla pari delle rievocazioni passate e tutto trova giustificazione nel dover dar vita al diario, che a sua volta fornisce loro esistenza ulteriore.

Potrebbe anche non essere così, ma non vedo come altrimenti si spiegherebbe quell'alto grado di disaffezione che sin da subito, nonostante i proclami di necessità, si registra verso il diario. Esso va oltre una mera antipatia da odiatore di se stesso, e forse per causa di ciò che si sa di rappresentare: «Bianca è partita per un paio di settimane. Ginevra partirà domani l'altro per una; ma viene domani sera. Il cerchio della noia, dell'impossibile, si stringe su me: non mi rimarranno che due o tre parenti più o meno sonnacchiosi» (BP, 49).

Ovvero quella perfetta figura geometrica, totalizzante e intrappolante, cerchio di tedio e impotenza nel loro più profondo senso, seppur presentato domestico, con un occhio bieco al focolare, a una mediocrità di provincia. Una geometria che può volgersi in figurazione letteraria, apocalittica, ma che rimane faccenda privata, borghese suo malgrado, che la scrittura affronta tra lo scandaglio per tocchi e l'occultamento dietro le insensate smanie. Difatti questo cerchio se fa da contorno e campo, pur rimane sullo sfondo. Sia al presente essendo malamente sostituito dalle insulse vicende, pseudo erotiche, di cornice, sia al passato, quando niente accadendo al presente, si colmano pagine bianche con rievocazioni.

O meglio sono tutte derivazioni da esso, dal cerchio, perché se il presente è palese schermo, tentativo di sfuggirvi senza che il principio stesso del tentativo sia delineato, di contro il passato è ripercorrerlo, nel paradosso di non fissarlo stabilito e impossibilitato ad abbattersi al presente. Da che si potrebbe pensare, accodandosi a luoghi comuni, che una simile indagine possa portare a un qualche beneficio, o che se non lo faccia sia perché il protagonista rifiuti un qualche tipo di comprensione lì scaturita.

Invece vale il contrario, è questa frequentazione del passato un vicolo cieco, riconosciuto come tale, abbiamo visto la stessa voce narrante affermare che per vivere in tali condizioni del suo attuale, da sé stessi si richiederebbe molto di più rispetto un ripiego. Esso surroga, in una figurazione che potrebbe sembrare favoleggiata esorcizzante la realtà, o passo necessario a un fine in tal senso. Non è così, e l'orribile presentimento del cerchio, o presenziare, si lascia qua e là trapelare, come una falla o un'infiltrazione: «Eppure bisogna continuare, ingannare finché è possibile l'orrore. Se io ritiro il pugno spinto in fondo alla sua gola, il mostro chiuderà le fauci. Ma codesto cacciatore dovrà bene ritirarlo una volta, ci si diceva da fanciulli. Eh sì; e dopo sarà quel che sarà» (BP, 94). Un simile appunto si trova a commento del testo, non è l'unico, spesso hanno apparenza immediata di slegato rispetto quanto li precede.

La scrittura del diario è passata dall'impossibile ideale di sguardo attraverso il subbuglio di sé, a pugno infilato nella gola del mostro, unico impedimento al chiudersi delle sue fauci, sulle proprie di carni. Si riconosce una dilazione di tempo all'inevitabile, vanamente presa e che si sa essere tale, per cui l'affondo nella gola del mostro, nel suo inghiottitoio, è lì tenuto insistendo, nonostante la fatica e il repellere che un simile gesto comporta, che ha il suo referente fuor di metafora nello stendere la *BIERE* stessa.

La difficile presa di coscienza è che ancora si cerca di evitare il momento in cui si realizzerà ciò di cui si è preso coscienza. Continuare, seguire a scrivere è ingannare l'orrore, dato che si considera l'esser lì l'affronto, l'averci messo mano, datogli la caccia e in qualche modo darsi una falsa speranza di reazione. A prender queste parole, o le si considera mendaci, in esagerazione, o le si prende sul serio, individuando nel testo tutto e il suo farsi la grande consapevolezza di quella ammissione, trasfigurato nell'incontro con il mostro. O meglio così facendo si inganna un proprio senso interiore, lo si storna quanto basta per evitarlo, pure nella disperazione che non potendolo sconfiggere esso alla fine prevarrà, per cui ci si orienta verso la rassegnazione. In tal modo si prospetta la fine, figurata o meno, forse con immagini, autentiche nella capacità espressiva, simbolica: «Ma ancora, si tratta appunto d'invenzioni o non d'immagini fedeli, anzi più vere del vero? A tutto ciò non so rispondere» (BP, 130).

Ma anche se non fossero sincere, togliendo non tanto veridicità al tutto, quanto più serietà e considerando le dirette espressioni dell'interiorità distorsioni psichiche e turbe esagerate, pur l'inadeguatezza al vivere rimarrebbe, trovando in ciò prova. E ulteriormente, nel grado minimo, intanto che si presta alla registrazione ed indagine, traspare il vagheggiamento, carezzamento della replica, del ripetersi di quanto lo ha condotto a un certo punto d'abiezione. Quindi un'inutilità sostanziale di qualsiasi analisi che abbia una funzione positiva. Le ipotesi sono due, o una disperazione conscia, che si riflette o uno stato disperato, oggettivamente tale, non venendo adoperato alcun mezzo per risolversi.

In ogni caso l'impossibilità di quella funzione, che sia consapevole rappresentazione, o un dato di fatto risultante dal moto circolare, intrappolante, comunque vige. Domina, seppur di sfondo, la realtà testuale sotto forma di cerchio e nulla organizza la possibile libertà dal pernicioso luogo geometrico della mefitica pioggia. La carenza di una simile forza di volontà è manifestata, seppure che nel mentre che si inganna l'orrore, che si seguita perciò a suscitarselo, di contro prende la smania della partenza.

Si prova ad agitare la generica voglia di partire e prima della fine questa voglia viene declinata, come visto in precedenza, in desiderio di altezza e di incontro con qualcosa di positivo, qualcuno o qualcosa, vita, dignità o lavorare. Sostanzialmente menzogne, perché per tutta la BIERE, quando se ne è fatto cenno il desiderio era di una meta precisa, ossia il tavolo da gioco. E l'assurdo, disperazione oggettiva, al di là di ogni sensibilità guasta, è che si favoleggia la fuga nel mentre che si rintraccia da lì essere provenuto il malessere. O almeno questa è la figurazione, l'immagine che si mette in scena, con l'allettamento frenato dal pericolo della malattia e della morte, che lì si situano. Che questo richiamo sia una nostalgia, o la richiesta del vizio, ugualmente è un'altra impossibilità che non risolve: «L'altra volta da una simile malattia mi salvai innamorandomi o credendo di farlo: ora? Dovrei forse partire davvero; ma come fare se non ho quattrini? Inoltre queste corriere mi ispirano ormai un'invincibile paura» (BP, 37).

Anzi è lecito ritenere che, sul piano narrativo, esso proietti la sua ombra e abbia delle conseguenze anche in questo senso sul filone delle vicende attuali. Per cui alla voglia di partire si rispecchia il tentativo d'innamoramento, forse considerato propedeutico, anche se sappiamo condursi come un nulla di fatto e un altro vuoto aggiunto. In

risposta ad Anna, all'aleggiare matrimoniale viene recuperata, sebbene in dimensione passata, anche la figura di Adele, accompagnatrice del personaggio nei casinò, compagna giocatrice e amante. Ed è questa sagoma di cui forse è malauguratamente investita e prevaricata il personaggio di Ginevra, in una prova di doppione. Quest'ultima potrebbe essere la risposta alla possibilità paventata di innamorarsi di nuovo, o quantomeno crederlo:

In ogni modo, questa Ginevra doveva servirmi per le mie ingloriose manovre con Anna; ma più che altro per i suoi sguardi, a tratti, fosforici, per il vago mistero, la contorta sessualità di cui nulla ostava, almeno, a che supponessi il senso nella detta sua persona. [...] Infine, io credevo fiutare il caro odore di corruzione («acri catrami e resine / o prediletti alle mie nari!») (BP, 24).

Difatti è in un momento in sua compagnia, che viene rievocata ulteriormente la figura di Adele, laddove corruzione è termine condiviso dalle due figurazioni, oltre che proprietà ricordiamo della pioggia:

(Ma chi mi ridarà la sublime innocenza di Adele quando pronunciò la sua frase? Fermata l'automobile alle Cascine, e in essa lasciata la propria figlia, ella mi trasse nel buio, donde i suoi casti occhi mi guatarono luminosi. «Guardi,» disse «che potrebbe farmi molto male se poi non fosse vero quello che m'ha detto finora». E come mi vedeva perplesso, soggiunse divinamente: «Tanto, a codesto è inutile ci pensi: codeste difficoltà con me non esistono». Questa innocenza è la specie di corruzione che amo) (BP, 49).

Intanto ogni volta che si fa cenno alla possibilità della partenza, essa si tratteggia un poco di più, rientrando in quel cerchio dell'impossibile e andando a seguire il principio per cui tutto sia già detto e dato, insistendovi a tempo perso. Si rivela il suo volto, ovvero quello di ritorno al gioco, l'attività condivisa con Adele:

Dovrei partire. Lasciamo stare i grandi viaggi rigeneranti, i nuovi cieli e tutti gli altri agognamenti della disperazione; ma almeno, così, semplicemente partire. [...] Senonché come

partire senza quattrini, ripeto? I quattrini, ecco *la grande affaire* della mia vita; a quale viltà (ma come stranamente assuonano queste due parolette), a quale viltà non mi son risolto un tempo, se non proprio per i quattrini, per la necessità di essi? E io di dove dovrei far quattrini? [...] D'altronde, quando parto, si sa ormai dove vado: a far quattrini appunto, voglio dire a impicciarmene comunque, in realtà ben sapendo che anzi mi taglierò in quel modo ogni seria possibilità (BP, 62- 63).

In breve è tutto compendiato, in cenni di consapevolezza, ostentata suo malgrado, visto quanto non si dà spazio ad ulteriore riflessione al riguardo. Semplicemente si sa, assodato, quale sia il vago agognare di chi senza speranza e ugualmente si sa dove l'idea di una partenza sotto simili auspici e con simili intenti unicamente possa condurre, ossia alla soppressione di ogni seria possibilità. E «quattrini» diviene parola chiave, a serrare nella loro mancanza la traslazione in un altrove, impedito perciò da un motivo estremamente concreto, squallido. Questo impedito moto è scappatoia riconosciuta, che assume una forza, quantunque spettrale, intanto che l'altro espediente, il tentativo d'innamoramento, invece scade sempre più a problema aggiunto all'inerziale massa di malessere e fastidio. Laddove se le pagine d'amore, volendo chiamarle così, risultano tanto sofferte e piagate nel loro tema, essendo tanto distorti i modi ragneschi, nel mentre il gioco fa d'altra sponda, come polo di possibile vitalità, o quantomeno diversa e più congeniale viltà. Questo viene riconosciuto sin con sufficienza, tanto da anticipare qualsiasi possibile critica e analisi, forse repute facili, dicendo: «Il gioco è un'attività sessuale, lasciamo qui stare se compensatoria o no; paiono essersene accorti ormai persino i barbuti e occhialuti. Esso deve dunque giungere a essere, per taluni, una necessità filosofica: ciascuno ha la sessualità che può e che Dio gli ha data» (BP, 63).

L'eventuale carattere compensatorio viene lasciato davvero alla lettura della *BIERE*, alla rappresentazione in contro luce che se ne dà, pure nel particolare passo viene tralasciato una possibile interrogazione diretta a sé stesso sull'argomento. Comunque si ripresenta a distanza di due capitoli quel riferimento a un presunto ordine di natura, che fa proprie a chi spetta le soluzioni all'apparenza anche più strane nell'essere sessuale. Stavolta è espunta ogni incertezza, od ogni commiserazione di un sé ragnesco e il discorso viene tenuto su un timbro impersonale:

dicendo giungere a essere intendo presentarsi, essere di sua natura; né vorrei mai ridurmi all'opinione volgare, che considera il gioco come una sorta di avvelenamento o mania, e in sostanza un vizio acquisito. Cioè ancora, esso può bensì avere un tal carattere posticcio e patologico, ma soltanto perché tra il caso estremo suddetto e l'altro in cui il gioco si palesa quale una semplice attività occasionale si svolgono infiniti casi possibili [...]. In altre parole, diversi sono i gradi della comune sessualità, diversi quelli della sessualità in esame (BP, 63).

Se per quanto riguardava la comunicazione e l'affettività la voce narrante non si risparmiava, esponendo la riflessione sulla propria persona, diversamente riguardo al gioco in questo passo non avviene. A parte una netta presa di posizione, tutta intellettuale e sostenuta, nel definire la distanza da una certa opinione comune, per il resto nulla qui lascia intendere un lato personale dell'argomento. In questo discorso incompleto, non esaustivo, può esservi l'impressione che tutto sommato si pari o giustifichi, eppure non si lascia trapelare nulla, niente lascia intendere dove si disponga lungo quella scala degli infiniti casi possibili. Rimane unicamente quella sensazione di difesa del proprio statuto di giocatore, salvo poi comparire, voltata la pagina, questa parentesi, un esempio di quell'ulteriore grado, affondo nel soliloquio, che emenda o aggiunge o muta il significato di quanto detto prima: «(Dolci istanti di oblio. Elegantemente discetto di gioco, non ignorando per nulla che a definirlo basta un gioco: l'oscuramento di una vocale, la sostituzione di una consonante)» (BP, 64).

Un sibillino, un enigmatico che proprio si avvale del gioco, possibile di parole, per alludere alla consapevolezza ulteriore. Un'allusione che tramite parentesi si innesta, in un turbamento della logica, in quell'ottica obliante, rivelata essere tale dall'appunto a mo' di commento. Nuovamente di per sé l'apparenza di un doppio fondo, dai tratti in sé contraddittori, per cui dalla sospensione della consapevolezza, l'oblio, fa capolino la sua interruzione, brevemente nell'ammissione. L'assurdo è la compresenza a livello testuale, in cortocircuito concettuale, tra l'oblio, forse preciso evitare il vero che si reputa, sostituendolo con il discettare, e la manifestazione, dichiarazione che si stia facendo ciò. Come può il primo mantenere una sua verità se la seconda è la sua negazione? Per forza di cose si torna a una prospettiva autoriale, perché solamente una

concezione della scrittura come somma di momenti diversi può dar un senso di realtà, che non sia compresenza di opposti, così stridenti, che pure a livello di lettura rimane. Ed ancora una volta siamo di fronte a un modo d'espressione che può essere preso in considerazione come esemplare della *BIERE* tutta. Spesso l'affabulazione, un complicato discettare assume un'apparenza giustificatoria, a impressione di contesto, eppure direi tal maniera non ridursi meramente a ciò e avere due valori distinti, seppur possano trovarsi insieme. Da una parte forse ha quella funzione obliante, da parte di chi conscio della stessa prova a perdersi in essa, se non per piacere d'arzigogolo, per un accenno dovuto alla maggior complessità di cose. Nell'altra delle cose vi è riferimento al loro corso superiore, il tentativo di riportare le loro dinamiche a uno statuito, non mutabile. Questa considerazione non riesce dal punto di vista morale, risulta imperfetta non dando il senso completo e costante di quella libertà negativa, deresponsabilizzazione da ogni scelta.

E se come vedremo solo in reale prigionia, o stato simile di forte limitazione, si può godere di un senso di libertà da ogni pressione, lo stesso non vale per una prigionia metaforica, quale abbiamo visto essere considerato il proprio spazio d'esistenza attuale. In esso non si esula dallo strazio, peso di dover scegliere, pure all'interno di un senso di massima condanna, visto che la resa, la considerazione di un distorto ordine di cose spacciato per proprio naturale, organizza un sistema chiuso. Dove sin dall'inizio è stato detto che niente e nessuno possono fare alcunché per lui. Ciò dona una lucidità disperante, riconoscendo tutto, nel mantenimento di quell'ammissione, a contatto con la quale l'apparenza di ancor tentare alcunché rivela tutta la sua inconsistenza:

No, bisogna riscuotersi, di nuovo e sempre partire. Forse il caro gioco mi soccorrerà ancora, forse mi riuscirà di interessarmi alla sua vicenda, inutile per me come tutto il resto. Ho bisogno di fare un ulteriore debito, un grosso debito che pagherò in qualche modo o non pagherò. Eppoi rompere questo angusto cerchio di egoismo, di attenzione a se stessi (col gioco?). Bisogna, anche per un'altra ragione. Non lo avevo detto che presto avrei dovuto smettere? Come ieri sera m'ero attardato su queste cartelle, sono stato preso da un grave malore (BP, 131).

Un dettato frenetico, intanto che incombe la fine, decisa necessaria per questione di salute, insindacabile per chi così attento alla propria sensibilità morbosa. E nel mentre che si calca, ripetendolo, il presunto bisogno, non più scrivere, ma ora partire, già daccapo, o meglio in coda si enuncia l'inutilità anche di ciò. Si riesce a dipingere lo stato impossibile, dove il gioco può soccorrere, come divertimento, distrazione da sé, svago ed è però cosa assurda, sottolineata nel semplice interrogativo in parentesi pensare di così spezzare il cerchio. Tanto che alla fine, avendo riconosciuto, rifrequentato, cala il sipario sulla lunga ammissione e non potendone uscire, non essendoci alternative, ci si risolve nella rinuncia:

Sposo Anna, è deciso; la ragazza borghese, la ragazza meridionale. Le manifestazioni del male si son fatte in questi due giorni sempre più imponenti e spaventose. Seguire a scrivere questa roba proprio non posso. E cosa dovrei fare? Tornare forse alla mia lunga filza di disegni osceni, volta a volta distrutti? Partire, come avevo detto? Ma chi penserebbe seriamente che io possa partire! Anzitutto con chi dovrei farlo quel grosso debito? E partire a quale scopo o per andar dove? Nel mondo? Ho paura ed è inutile mi dia delle arie, paura anche della corriera accismatrice (BP, 136).

Alla fine prende il terrore del viaggio, e se non si può vivere, ugualmente si teme la morte, egregiamente rappresentata dalla corriera e la sua satanica qualifica. D'altronde manca lo scopo, il costruito e anche se si viaggia, se si è altrove, non vi è possibilità reale di lasciarsi alle spalle il proprio ego:

Oggi intanto, tre remote figurazioni di me mi seguono. Dopo altre piogge, è tornato il sole. E io mi vedo a Firenze, orrida la barba, coi pantaloni sdrusciti e la lor piega pendente, sfilacciosa; con pe compagna una creatura maciullata, anche il volto, da un incidente e rimessa insieme alla men peggio; cui, a lei povera come San Quintino, venivo sottraendo qualche indispensabile quattrinello che ancora ho da renderle. Mi vedo ciondolare da un caffè all'altro senza fine e senza speranza di vita né di morte. E tutto nel gran firenze, come io chiamavo il tempo asciutto, coperto e immobile. Ecco dove posso arrivare.

O a Parigi. Ero appena giunto, e la città mi pareva cupa e buia. Attraversavo quella notte folta di pietre umane, e non riconoscevo più nulla di ciò che un tempo mi aveva fatto battere il

cuore. Mi trascinai così per i grandi *boulevards* affocati di torve, guatanti luci rosse fino al mio vecchio quartiere di San Lazzaro, dove presi stanza. E appena solo detti in pianto e...non oso dire cosa feci per consolarmi.

A Londra. C'era Firenze anche lì, ma più freddo; e nei visi dei passanti un pallore, uno sgomento. Il giornalaio all'angolo di Tottenham Court Road aveva esposto il solito foglio dei titoli principali; e sul foglio quel giorno c'era una sola parola, grande, immensa, che riempiva l'aria triste: War. Tra l'altro si doveva tornare in una patria estranea, lasciare il British e Puskin (BP, 131).

Anche se tornato il sole, interrotte le piogge, pure persiste quel peculiare clima, che si porta sia dietro che dentro, tanto è un assillo dal remoto passato, quanto nel passato si rappresenta come in posti diversi, quindi tempi, vige lo stesso. A dimostrazione che già si è viaggiato, ma non si è mai riusciti ad andare lontani dal punto, uscire dal cerchio, essendo sostanzialmente sempre se stessi. Ora rimane d'affermare quanto questa desolante rappresentazione travalichi il confine della finzione, della sua interiore coerenza e si appropri o discenda lungo la persona dell'autore Landolfi.

Capitolo quinto

Al di là di come di primo acchito si possa considerare la *BIERE* nel suo toto, quindi se diario, sui generis, o costruzione prettamente letteraria, è innegabile che essa possieda una dimensione autoriale e metatestuale. Ovvero una dimensione che trascende, o meglio testualmente si incunea, nelle pieghe di quella che dovrebbe essere cronaca e registrazione d'attualità, andando a narrare altro rispetto ad essa, seguendo un discernimento d'autore. Tolta la pura invenzione, ciò potrebbe verificarsi in qualsiasi pagina riguardante il presente, che per necessità di chiarezza, o volontà di specifica, vada a ricollegarsi ad eventi nel passato, fornendo di esso un racconto. Eventualità più difficile che non si verifichi, piuttosto che esser rara. Ma qua si assiste a una massiccia immissione in separata sede, prendendo questi momenti spazi, sé stanti e autonomi, per almeno cinque capitoli. Senza tenere conto di come altri, da essi quasi gemmando, per un numero di otto su ventisette, vedano l'inserimento di testi estranei al tessuto primario della *BIERE*, o perché non redatti dal protagonista o perché, all'apparenza, prodotti in un altrove, rispetto quantomeno al convenzionale tempo di scrittura esposto. Il peso congiunto di queste sezioni, gravando sulla valutazione, rende indubbio come il racconto, la rievocazione assuma materialmente, ancor prima che nel contenuto e nei concetti, una sicura importanza per presenza, non trascurabile nell'idea che ciò investa alquanto la voce narrante d'autorialità. Intendendosi la manifestazione di un certo grado di piglio inventivo e autorevole dell'autore, quindi al di là del fatto che ogni intrapresa scrittura possa essere atto d'autore, nel senso che da un qualcuno proviene.

L'idea è che la narrazione di un passato sia soggetta a più libertà e che questo, rispetto a un diario inerente l'attuale, l'avvicini di più all'invenzione creativa, intesa come discernimento e vaglio su cosa esporre e rendere narrazione. D'altronde se un diario, laddove voglia essere tale e veridico deve adeguarsi a quel che succede, all'attualità di cui si sta interessando, non potendo scegliere altra materia senza tradirsi, invece una rievocazione, attingendo alla possibilità d' un passato più remoto, ha un maggior margine di scelta. Per esser chiaro se devo narrare di oggi, per quanto io possa scegliere dove focalizzare l'attenzione e come esporre l'elaborato, comunque di principio sono vincolato a qualcosa di più ridotto rispetto a tutta la somma del passato. Dal quale

invece posso recuperare fatti, dar vita a una narrazione, tra un numero maggiore degli stessi, privilegiandone comunque alcuni rispetto ad altri.

Certo si potrebbe obiettare la ristrettezza, se non il fittizio, di questa libera scelta, dato che se si vuole parlare di qualcosa, riferito a particolare argomento o esperienza, a meno di non inventare si dovrà esporre eventi attinenti, che per quanto posti nel mare magno del passato, ugualmente sono in sé numero limitato. Laddove il passato, tanto quanto un presente che poi in scrittura diviene per forza passato prossimo, comunque non è più libero e manipolabile, senza diminuirne le pretese di veridicità, o traslarle sul simbolico e metaforico. Ma qua se ne fa questione di principio, onde appunto una rievocazione denota una particolare volontà, uno specifico concentrarsi per scelta, rispetto al generale, generico attenersi al presente. Questo almeno in sede di scrittura e creatività, quindi esulando da pensieri e ricordi ossessivi, o dal fatto che solo sul presente si possa concretamente incidere.

Tutto ciò credo si manifesti nella *BIERE* maggiormente, ma anche negli altri due diari, seppur in maniera diversa. Il raccontarsi si lega strettamente all'autorialità, al richiamo d'eventi passati che prendono la piega aneddotica, finalizzata al delineare, nel mentre che il presente è quel flusso che si lascia trapelare, ma su cui è minimo il grado di controllo. O almeno così si simula, dove nel primo diario abbiamo visto già come questa apparenza è mostrata in sé stessa, nella sua esposizione, aggredita e corrosa. Poi quale che sia la matrice, l'umana ragione dietro, a un certo modo di raccontarsi, o alla scelta ritornante, è inferibile solo indagando e supponendo sulla persona concreta, e addirittura la sua psicologia. Se nell'ombra dell'interiorità una sostanza personale agisca o spinga, mettendo in dubbio l'idea di libertà, o in discussione su come si debba definire, è qualcosa che può interessare un'analisi sul Landolfi, ma che ora esula. Almeno nel suo toto, perché invero nei testi in esame abbiamo risposte al riguardo, e a breve vi si accennerà.

Comunque il ragionamento finora qua seguito sussiste per dimostrare questo lato dell'opera maggiormente autoriale, di per sé, in considerazione persino scevra di una certa attribuzione. Ossia se data in consegna alla voce narrante, personaggio o se usata per il far capolino dell'autore vero e proprio, Tommaso Landolfi. Seppur un certo tipo d'esposizione sfilacci, pure il fatto che l'alter ego anonimo si presenti come scrittore giustifica, o quantomeno riporta su un plausibile coerente quelle riflessioni e quei

commenti, già visti abbondantemente, sulla propria scrittura e quelle ambiguità a presagire un senso più ampio.

Anche se l'ipotesi più complessa, che qua si sostiene, è che dove il ruolo si incarni, preso a prestito dal personaggio, svolga una funzione che permetta un di più da parte di Landolfi, una sorta di dir altro e oltre. Da qui la specifica accezione che si ricerca è una sfumatura diversa e ulteriore rispetto all'opera come invenzione letteraria in toto, gestita tale. Poiché se vi fosse meramente questo, se il diario mancasse di quella profondità, la presenza autoriale di Landolfi sarebbe ridotta a una sapiente disposizione e a un gioco. Concesso che anche su questo versante bisogna rendere conto, perché dietro la possibilità di caratterizzazione del personaggio, già affrontata, in aggiunta vi è una dose d' esibizione letteraria. Una certa perizia, moduli del mestiere si presentano nelle loro forme, dando un sapore d'invenzione in più al testo, anche se velata come deve essere in una simulazione di veridicità, quantunque imperfetta. In tal caso si può parlare di nuovo di presenza d'autore, senza dubbio quello reale, che organizza e dispone, però nell'ottica della finzione. Al massimo un vero che può tale considerarsi come aderente immagine di ciò che si vuole esprimere, ma che rimane simulazione in sé, utile apparenza.

Prendiamo un esempio dove i vari possibili gradi si ritrovano compatti e proviamo a svolgere e sbrogliarli. Consideriamo il momento della rivelazione che due giornate sono state inventate, non è avvenuto concretamente quanto narrato. Dopo i due capitoli riportanti fantomatici tentativi d'omicidio da parte delle donne che si è psicologicamente vessato fino ad allora:

Così, nello spazio di soli due giorni, due donne hanno tentato d'uccidermi... e via discorrendo: non ho più voglia di seguire su questo tono. Invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta. D'altronde è appena necessario avvertirlo, né c'è lettore un po' fine che non se ne avvedrebbe. Beh, inventate non proprio tutte: da un certo limite assai arretrato in qua. Ma a quel lettore medesimo non sarebbe difficile, suppongo, situare questo limite colla sola analisi della scrittura. E come mai ho sentito il bisogno di servirmi di simili invenzioni, per giunta così poco originali? E che intendevo fare, gabellarle per cose vere, e soltanto ora ho cambiato idea? [...] Io devo ormai essere sincero: non so neppure materialmente, se queste siano invenzioni. (Di più: per quel che mi riguarda quasi mi verrebbe da dubitare della verità, nonché

delle due storielle in parola, di tutto quanto ho raccontato finora). Ovvero potrei avere qualche tenebroso motivo, a me medesimo sconosciuto, per dichiararle tali. Non so, ripeto, non ci capisco nulla; ogni oggetto nel mio crepuscolo appare violaceo e fumoso (BP, 130).

Lo svelamento si manifesta, quasi facile ovvietà, dandosi credito in appello all'ambito letterario, per cui si parla di finezza del lettore, analisi di scrittura e poca originalità dell'espedito. Così d'un tratto, con tutti i riferimenti del caso, prepotentemente fa capolino il ruolo, il mestiere dello scrivere e con un simile squarcio è stabilita, dato per certo, esserci stato un atto creativo. Quindi quanto di recente appena narrato scivola dal riportato d'eventi a opera d'autore, invenzione pianificata e organizzata. Di ciò, per evidenza e all'interno della finzione si può attribuire al personaggio ruolo e paternità. Eppure nel significare la possibilità si allarga, in virtù di quella quasi coincidenza tra voce narrante e autore reale, e il passo può considerarsi denso quanto più, essendo di nuovo insieme, fuse in ciò che solo ipotesi d'analisi può scindere, diverse prospettive e vedute. In prima battuta senz'altro la voce narrante, il personaggio e la sua caratterizzazione, va a riflettere e dar seguito e apice a tutta una serie di contraddizioni, incertezze e confusioni, che qua ancora una volta si esemplano tra dubbietà sui propri gesti, fumi violacei, reticenze e parentesi palinodie. Insomma l'assurda coerenza della sconclusionatezza. La quale però, se la si vuole vedere come obiettivo letterario, per essere organizzata nella sua rappresentazione ha dietro la prospettiva d'autore nell'organizzare un simile esito. Una visione più ampia, preparata e che si intenderebbe scorgere, rintracciare ben al di là di spie di tono e ruolo nelle due giornate incriminate, ma andando più addietro nella ricerca di un effetto organizzato, pianificazione calcolata. Banalmente si potrebbe definire un approntato colpo di scena. In cui l'autore, Landolfi, all'atto di svelare in parte, alludere in toto, si esibisce in un contorto virtuosismo, mantenendo il riserbo tramite dubbio, eclissandosi dietro una cortina di fumo, intanto che ha tenute su tutte le possibilità, esponendole ironico e persino beffardo. Si darebbe mostra tramite personaggio di non saper nulla e intanto di contro, come autore si saprebbe tutto, quasi al limite dell'ammiccamento.

Ma davvero tutto sarebbe semplicemente, in modo complicato e contorto, volto ad alludere che niente di quanto detto è concretamente vero, ma che consta di una sua verità figurativa? Ciò, perché l'artificio riesca, ribadiamo, nell'obbligo del controllo e

quindi ci si mostra squinternati, voce narrante scompaginata, e invece si ha una sapiente, o qualcosa del genere, padronanza del testo che si compone. Per cui ostentare il massimo grado d'incertezza, esporre tutte le disparate possibilità, è riaffermazione unica e totale. Dire di non sapere quel che si fa, sapendo come autore, avendo preparato, è una suprema falsificazione.

Il punto è non essere negabile ciò, a meno di non persistere in una credulità difficilmente mantenibile giunti quasi a fine *BIERE*, con la quale elidere un estremo del problema. Per cui esso non sussisterebbe credendo esserci, fino in fondo, nonostante le mine, aderenza precisa tra il protagonista e la persona di Landolfi autore. Cosa estremamente difficile dopo un attentato così diretto e mirato, scopertosi spontaneamente, volto proprio a instillare il dubbio, continuare a credere alla narrazione, come veritiera, del vissuto durante le giornate fino ad allora. Il fatto che in coda il diario prenda questa piega, rivelandosi la possibilità che sia concretamente altro rispetto un diario, fa sì che muti il suo statuto di genere, o quantomeno tanto contaminati da compromettere classificazione e considerazione. Diverrebbe una sorta di romanzo in prima persona, con forse molti appigli autobiografici e prontissimo ad accogliere la finzione letteraria in tante e disparate forme. Il diario dopo tanti assalti subisce una più importante breccia e si mostra falso, anche se dopo si fa finta di nulla e si continua quella che, prendendo per buona l'interpretazione qua, diverrebbe una recita assodata. Ciò, anche retrospettivamente, sarebbe un vettore di normalizzazione di quella corrosione sempre sotto traccia, la quale assumerebbe connotati di una presenza d'autore stabilita, volta a farsi strada nell'esibire il suo ruolo.

Poiché una simile ipotesi sarebbe ugualmente riduttiva, seppur un po' meno rispetto quella, su cui si innesterebbe, del tutto volto alla caratterizzazione del personaggio, credo si debba ampliare la visione, considerandola ancora mezzo e non fine. Insomma la facoltà espressiva della *BIERE*, con tutte le sue dinamiche disgreganti, non verrebbe esaurita da nessuna delle due possibilità ad ora prospettate in alternativa. Tutto non potrebbe ridursi a un ritratto, per quanto calcato ed estremo, della psicologia del personaggio, tale con il suo peso da mettere sotto pressione la struttura stessa del diario in quanto presentata come opera sua. Ugualmente tutto non si può ricondurre a un'architettura d'autore, in uno strutturare ragionato e apposta complicato, spinto al suo limite al solo fine d'ostentarsi, nella bizzarria di nascondersi in piena vista.

O meglio, queste dinamiche possono darsi, purché insieme vadano a esprimere qualcosa in più d'entrambe, che le comprenda insieme. Cosicché la tesi, in ciò che riguarda la *BIERE* nei suoi snodi fondamentali, è sempre l'idea di una volontà di far senso, trasmettere un'impressione, comunicare un'impossibilità e che le forme usate, tanto nel grande, quanto nel minimo vadano a rispecchiare questa volontà. E in questo brano la complessa ipotesi mediana, a suo modo più estrema, ossia di una lancinante interpretazione, per così dire saldata oltre l'ossatura, avrebbe fulcro nel punto di testo tra parentesi.

Avverrebbe una dubitazione della verità, a intendersi non in quanto veridicità, ma del proprio autentico. Un reale dubbio esposto, non riguardante se sia o meno invenzione la *BIERE* nelle sue parti, che ripetiamo così posta sarebbe espediente e falsificazione, ma sul grado di verità personale che si è riuscito a esprimere. E una simile espressione, seppur ambivalente nel complesso, in questo senso proverrebbe dal vero autore, dalla persona di Landolfi, che nuovamente fa capolino in un momento in cui la membrana è più lacera. La maschera del personaggio si atteggia al ruolo d'autore, ma la funzione in sé è rivelatrice del senso ulteriore, quel reale smarrimento che si vuole rappresentare, coinvolgendo i modi corrosi della propria arte e facoltà.

D'altronde vi sono condensati tutta una serie di elementi cardine, estremi ricorrenti della *BIERE*, tanto da farne un compendio d'atmosfera generale. Dal principio la brusca interruzione, autoriale, della credulità avviene sulla scorta di una mancanza di motivazione, tema quello della non voglia che abbiamo già visto essere limite, in quanto arbitrario ostacolo e punto messo. Subito dopo altro modulo che si ripresenta, della reticenza, è la dichiarazione d'ignoranza come risposta, unica e provvisoria, alla serie d'interrogazioni circa lo scopo, la finalità del proprio agire. Infine si accostano, susseguono e addirittura accavallano tre diverse possibilità nel cercare di delineare un responso. La prima è che le invenzioni abbiano un significato, essendo trasfigurazioni, tale d'avverarle, fedeli a una realtà, sulla quale pure rimarrebbe il dubbio a chi si voglia riportare, o quale piano richiami. Al personaggio o l'autore Landolfi? La seconda e la terza riproducono un cortocircuito logico, in un accostamento di due antitesi rette entrambe dallo stigma della presunta sincerità. Non si sa se siano invenzioni, o se l'invenzione sia spacciarle per tali e nel mentre questa dichiarazione è inframezzata da una parentesi dove si lascia intendere che invenzione possa essere tutto.

E al solito non si determina, o meglio si opta per mostrare con noncuranza l'impronunciabilità e la stabilita alienazione, come dato di fatto. Uno schema che distolto dai comportamenti sociali, mutuato dalla critica alla propria affettività e indirizzato a investire la forma apicale della comunicazione, ossia espressamente *LA BIERE* tutta, credo si possa attribuire all'autore. Esso modo si ricollegerebbe a un più profondo senso di contrazione, spasmo, proprio della persona di Landolfi, alle prese con l'opera in toto, tra ammissione e disconoscimento, repulsa. Sostenere questa ipotesi, interpretazione ad aumentare il complesso e il profondo, è l'azzardo di una cospicua investitura d'umanità e consapevolezza, è non credere alla prospettiva del puro gioco confondente. Però si ritiene di poter contare su Landolfi e a tal proposito, sia per rinforzare l'accezione scelta che per spiegare la differenza se non sussistesse, citiamo di nuovo:

Ma mi piacerebbe essere più esatto. Poco addietro ho definito negativa la mia libertà. Ecco, col medesimo aggettivo e quasi nella medesima accezione si potrebbero forse definire queste buie pagine, dove passa semmai ciò che non è, niente di ciò che è. E pazienza se quanto vado a dicendo non è ben chiaro neppure a me stesso (BP, 115).

Avendo a posteriori la consapevolezza di dove si sia andati a parare, si può dire che la logica, condotta evoluzione di un simile discorso, potrebbe essere l'episodio sopra appena discusso, dell'invenzione. Ma in che modalità? Cosa cerca di esprimere l'accenno al non chiaro alla coscienza, al buio della pagina e alla negazione di ciò che è? O è un'autentica espressione di smarrimento, un farsi avanti dell'autore attraverso un allusivo metatestuale o è una mera forma d'anticipazione, una stesa preparatoria a quanto più dopo accade e viene riferito, mostrato. La prima possibilità arricchisce, crea quell'idea di eco e di doppio, di effettiva realtà trasfigurata, mentre la seconda appiattisce sul versante dell'espedito, del trarsi un po' più in là, verso la conclusione. Inoltre l'accorgimento, tramite il paragone, chiamerebbe in causa una concezione, quella della libertà, ricollegata all'effettivo vissuto dell'autore Landolfi e quindi un momento del testo dove il confine tra vero e finzione è più sottile, e pare esservi un reale confessarsi. Il richiamo a quel momento solo per introdurre, preparare un colpo di scena mi pare troppo spregiudicato, a meno non si consideri una sorta di

ritrattazione, di spinta all'occultamento. Ciò rientrerebbe in quel moto per contraddizioni. Altrimenti per quanto la *BIERE* sia pervasa da una volontà dissacrante nei confronti della propria persona, che di certo non si risparmia, seppur attraverso l'uso di un alter ego, maschera, ugualmente un simile uso sarebbe un eccessivo abbassamento. Cosa che d'altronde non si può del tutto escludere, purché si preservi la consapevolezza, l'intenzione che un simile fare è usare la propria arte come flagello su sé stessi. Quindi così ugualmente, seppur con valore diverso, vi sarebbe un di più rispetto a una questione di mera tecnica.

In ogni caso, in aggiunta, è da notare come questa espressione di nuovo crei una frattura, tramite paradosso, e ridia il senso della doppia dimensione. Perché è assurdo affermare che sarebbe tutto il contrario rispetto i contenuti di quelle buie pagine, delineando in negativo, attraverso il rifarsi, la comparazione, a qualcosa che si è detto entro quelle pagine. Come può essere tutto il contrario se l'accezione che viene richiamata è la medesima della libertà negativa, concetto espresso nello spazio che si vorrebbe sovvertire in toto di senso? Per cui o si arriva a un tale grado di contorto e confusione ostentata da incrinare la logica strutturale, o un tale sfasamento corrisponde a una struttura doppia. All'interno di una certa dimensione si giudica la stessa affacciandosi però da un'altra, come se Landolfi possedesse, si scambiasse con il suo alter ego, in una maniera che lascia piccola traccia. Quanto basta perché il procedimento non vada del tutto perduto e crei dubbio.

Certo così considerando c'è il rischio di eccedere in intellettualismo, nonché di sfociare in un ragionamento capzioso a favore di un'analisi farraginosa, o di descrivere per suggestione cosa invero che potrebbe essere assai comune. Cercando di delinearne l'eccezionalità vi è il rischio di descrivere procedimenti, affatto desueti, perché non è cosa insolita che personaggi si facciano portatori di un pensiero d'autore. Qua la diversità sarebbe nei modi e in ciò che essi coinvolgono come discriminare nel tentativo di capire la complessiva natura della *BIERE*.

Per cui è meglio, con un passo indietro, tenersi a una maggior semplicità, riguardando la narrazione in generale. Poiché, visto quello che va a comprendere, non è una sottigliezza la differenza che intercorre tra una mimesi e una messa in scena. Da una parte sarebbe la ricerca d'espressione, quanto più efficace, di un profondo turbamento,

mentre dall'altra si gestirebbe una confusione recitata, con l'ironia preponderante di chi sa invece che cosa è chiaro.

Inoltre, sempre a tenere elevata la soglia dell'accessibile, se lo iato tra le due possibilità è abbastanza brusco, soprattutto sulla scorta del sentimentale, pure il confine si fa sottile, nel momento in cui si ondeggia con i toni. Però ciò non è gratuito, anzi in questa tesi si ritiene diversamente non possa essere, dovendo rappresentare il patema di un'alienazione, uno stato in cui si soffre d'un ottundimento, un ossessivo distacco dal sé:

O meglio, anzi peggio, non risentivo alcun disturbo, fuorché una grande languidezza, ma ero caduto in un tale distacco e in una tale lontananza dalla realtà, che non riconoscevo più gli oggetti circostanti, vedendoli tuttavia benissimo. [...] Tutto avrebbe potuto abbattersi su di me in questo stato, le mie ultime difese avevano ceduto [...] Il tormento era nella non so come superstita coscienza di ciò. [...] Inoltre è ripreso più implacabile in questi giorni quel continuo controllo sui miei menomi atti del quale sarebbe vano studiarsi di dare una pallida idea (BP, 132).

Un'ansietà, angoscia che non si evolve, ma sin da subito presente, di sfondo, motore immobile che, come già detto, fa annegare nell'inerzia e impossibilità ad alcunché, che allontana tutto e rende insopportabilmente vicini la presenza di sé stessi, incomprendibile:

sull'ora delle mie smanie, dei miei languori, quando in me si ridesta la bestia sconosciuta, non furiosa, anzi lenta e viscida, che mi comunica il suo attonimento, la sua impartecipazione, la sua incomprendione della realtà circostante. E fremo nel tracciare questa letterale immagine della mia malattia (BP, 34).

La malattia, qualsiasi cosa poi possa essere concretamente questo oscuro malessere, di fondo è sempre presente e ogni tanto vi si accenna, la si descrive nei suoi effetti. Essa è cardine, se ne è già parlato, ma alla sua logica, alla totale pervasività, è la stessa voce narrante a dar mostra di non credere fino in fondo. Insomma, seppure richiamata più

volte, messa a base o in collegamento con comportamenti iniqui e deleteri, ugualmente si lascia trapelare, sempre senza far chiarezza, come non si reputi che tutto si riduca ad essa. Insomma per quanto citata e presenza pervasiva, sembra non se ne voglia fare unica causa.

Tanto da esprimere in via dubitativa, in passo già citato: «E in sostanza cosa si vuol concludere, che la mia unica giustificazione è nella malattia? Ma mi piacerebbe essere più esatto» (BP, 115).

Il quale si ricollega, proprio a livello di scritto, trovando più sopra la citazione, alla dichiarata ipotesi di negazione, nel subodorato contrario. Da ciò parrebbe che voler tentare una maggior chiarezza al riguardo, porre un'attenuazione all'idea che la malattia sia causa preponderante, corrisponda a prender le distanze dal testo stesso dell'opera. E questo ha una sua logica se si giunge a vedere nella *BIERE*, come in precedenza detto, un'incarnazione compiuta del malessere che attanaglia, una sua viva rappresentazione che tutto sommato non si può non detestare e tentare di tenere a un'impossibile distanza.

Considerando questo plausibile vettore d'identità si può comprendere come questo male, ancor più che nelle singole immagini, si espliciti nel complessivo dell'espressione, la quale a sua volta può specchiarsi, nei suoi fondamenti, esser richiamato da quelle singole immagini. Come ad esempio quelle poco più sopra riportate. Sicché si può capire, rileggendole, come poi il testo in un ordine maggiore, replichi l'idea di quella peculiare modalità di patimento, così che mi azzarderei a dire che si scrive come si soffre.

Perciò, volendo incalzare il punto, si palesa una rassegnazione fatale, un trattamento tutto attento, ma sin distaccato nell'esprimere i propri casi, con la sensazione di quasi meccanismo seppur girante a vuoto, per somma disperazione. Da qui ne verrebbe quel tono, sin frivolo e apparentemente manierato e padrone del dettato, tutto dedito all'elucubrazione. E dalla consapevolezza di aver questo, come giogo sulle proprie spalle, ingombro totale e vergognoso di coscienza, ne giunge a picchi, dallo sfondo, l'impressione negativa che di contraccolpo si soffre, essa macerando e soffocando, dato che pesa davvero. Per cui dalla paradossale negazione, intesa appunto come distanza alterante, e volontà sotterranea di ulteriormente negare, smentire,

sopraggiunge un riavvicinamento, in un recupero a ben vedere bruciante, proprio nel senso di far terra bruciata, desolare nel rimettere in tiro quel senso di disperazione.

Ciò si scontra, andando in attrito, con quell'idea di fatalità e deresponsabilizzazione, che si può ricavare dal paragone con la libertà negativa, così caratterizzata:

Ma soprattutto mi conveniva, quella vita, perché non comportava alcuna decisione o alcun impegno; almeno, era facile e persino giustificato credersi sotto il peso incrollabile di una vasta fatalità, alla quale fosse, per così dire, affidato il compito di pensare per noi. In questo beato senso d'irresponsabilità e di abdicazione io trovavo il mio pane. [...] La sera che in carcere, levando quasi materialmente le braccia alla due volte inferriata finestra, esclamai: Dio, ti ringrazio per la libertà che m'hai dato, non intendevo affatto quello che si può pensare, ma anzi il contrario. [...] No, io semplicemente lo ringraziavo per ciò che ero in ceppi, per avermi tolto, come sopra, ogni pensiero e ogni possibilità d'azione e decisione, donde una gran calma ne era sgorgata. O tu che mi leggevi, non hai ancora inteso? Questa insomma, questa ontosa libertà negativa è la mia sola libertà (BP, 98).

Se l'accezione di negativo che interessa le pagine si rifà a questo, come detto, allora il fatto che in esse vi passi ciò che non è, invece che ciò che è, è da intendersi come fatalità e una fatalità di cose, di impossibilità di scelta, che vanamente si ricusa. Anzi il rifiuto, l'incompleta accettazione causa un'agonia, la sofferenza di assistere in sé a una costitutiva impotenza al diversamente, provenendo da sé medesimo, senza senso di scampo la rovina. Questo porta a connotare con un senso di alienazione, di alterità mal sopportata anche il testo della propria espressione: «Essa scrittura del resto prende aria, come possono prenderne le note emesse da voce umana, che perciò risultano prive di timbro» (BP, 115).

Le frasi nascono già tronfie, odiose e false in sé stesse, nell'ossimoro di un'artificiosa spontaneità, bandita per destino la possibilità di un'onesta umiltà, o di questo quantomeno si dà vivida, realizzata immagine in presa diretta. Ma se questa è la personale condanna, la vanità delinea tutta la trafila di verbigerazione come sostanzialmente non propria, di nessuno, in un ripudio. O non saprei come altro interpretare questo enunciato enigmatico dall'apparenza erronea, in quanto la voce umana ha un proprio timbro e suona strano che Landolfi, non proprio a digiuno di

simili nozioni, sbagliasse. Esso assume senso solo indicando una disappartenenza, perdita di peculiarità e identità, in un disconoscimento in metafora rappresentato non tanto dalle note della voce umana, quanto dalla loro esposizione all'aria, l'emissione di sé. Ciò condurrebbe un'alienazione, intesa come non corrispondenza fra il proprio io e ciò che si comunica, causa il mezzo espressivo.

Anche se vi è questa considerazione, comunque non è desumibile il suo margine ed esatto confine, ossia se coinvolga più il montar su una trama, si accanisca perciò sulla propria arte, o se infierisca maggiormente sul presunto confessarsi. Vi è da notare come sia preso, a pretesto dell'inveire e deprecare, il diario stesso nel suo lato rispettante il genere, quindi le vicende presenti. Ma questo utilizzo, che per sussistere come tale deve essere disposto e organizzato, quanto davvero condanna di sé, della facoltà che ne permette l'esistenza? Ha in astio meramente esser riflesso di quella vacuità? O anche la considerazione che da essa non vi sia via d'uscita e soluzione? Sembrerebbe un tutt'uno, ma non vi è risposta certa, sicura.

L'ipotesi minore, sempre nell'ordine di quanti significati e sensi porre, comunque conduce dritto, tutto sommato anch'essa, nel capestro di quell'avvilimento. Ossia che si dia mostra di giocare e dilettersi nell'impostare un discorso, tra il filato e il contorto, sul proprio abietto stato, va a rinforzare tale stato. Ed è ciò, che oltrepassando la prospettiva del personaggio, anche dal di fuori, può dare quell'idea di una trama anticipatamente organizzata ai fini dell'effetto, escludendo o marginalizzando l'ambito della reale rivelazione d'animo, o la trasmissione di quel senso d'impossibilità. Ne risulterebbe la contropartita di un miserabile, che trova nel suo parlarsi e piangersi addosso il proprio crogiolo. Figura che non si può negare che almeno in parte si voglia fare, se a ben vedere. Perché questo inveirsi, accanimento d'animo, per avere una sua forza d'immagine deve nascondere, occultare la sua profondità e darsi così una masochista ragione. Se non a sé, a quel lettore di cui non si può far meno.

D'altronde i segni di una finzione, che sia un personaggio che si mente o che si edulcora, o un autore che propina la sua materia ci sono. Ad esempio abbiamo già visto spia di una circolarità esplicita, formalizzata, l'invocazione iniziale, recuperata in finale, a coprire prime e ultime parole. Ugualmente tale può essere il doppio riferimento al racconto di Poe *La caduta della casa degli Usher* il primo sincopato in

primo capitolo e il secondo esplicito nell'ultimo. Ma una maggior segno del mestiere, o che tale sembra, si registra nella vicenda con Ginevra e il suo fittizio, concitato epilogo, per il quale assistiamo una specie di preparazione in tempi non sospetti:

Una notte, con quelle giucche, si cascò in una delle solite letture di mani e io, sempre pronto a seguir la gente traverso ogni sorta di scioccherie, esaminata brevemente la mano di Ginevra e come il personaggio di tal racconto di Wilde, feci atto d'orrore e mi rifiutai di dire quanto avevo veduto. Dopo le debite insistenze, dichiarai di aver veduto sangue in quella palma, precisando che la ragazza avrebbe dovuto compiere o tentare un delitto, né mancando di soggiungere che ciò avrebbe fatto nella mia persona appunto (BP, 33).

Segue la breve annotazione, ad aggiungere che per lo scherzo ci si è ispirati alle dicerie su un non precisato passato partigiano di Ginevra, e a dire che la ragazza è rimasta realmente turbata. E dopo 6 righe così impiegate, si fa questo appunto: «Ignoro del resto in qual genere di rapporto sia la riferita storiella con ciò che andavo dicendo» (BP, 34).

Insomma una manipolazione della realtà, un ispirarsi ad essa per un innocuo scherzo e tal finzione comunque scaturisce da un riferito reale, quindi anche in seguito, quando si vedrà "realizzata" su carta la sciocca sinistra profezia, potrà rimanere il dubbio. Anticipazione a d'uopo prima, o ci si è ispirati? Laddove, quindi, nella sospensione dell'incredulità rimarrebbe la possibilità che, in seguito, abbia inventato, basandosi su tale scambio, di esso memore. Anche se in questa sede è proprio il commento finale a destare sospetto, andando a sottolineare un'incongruenza, che forse non si sarebbe notata e presentandosi come una possibile ironia. Potenzialmente va a essere esempio di un'organizzazione d'autore, e inoltre di un proposito ulteriore dietro, che si manifesta proprio facendo spia su sé stesso. Intanto assistiamo che anche più in là si accenna:

La piccina è giunta alle lacrime. E piangendo mi mostrava la palma entro cui io avevo un giorno preteso di leggere il segno d'un sanguinoso destino. Alle corte, ho dovuto accompagnarla a casa, farle giurare che non si sarebbe ammazzata, e quant'altro suole. [...] Ma devo qui registrare un noioso senso che da quel momento mi perseguita. Qualcosa di

sinistro mi si associa al ricordo e all'immagine di Ginevra, e come un sospetto o una premonizione si attarda nei luoghi da lei ieri visitati, attorno agli oggetti da lei usati (BP, 112-113).

Nell'economia del testo è un recupero per tempo, nonché la possibilità che si simuli tempestivamente un'atmosfera, in preparazione per la scena del tentato omicidio, da lì a qualche capitolo. In quest'ottica è un esempio limite, tanto riprova di una generale falsità, una pianificazione narrativa, quanto un caso di attrazione da parte delle parole. Un fenomeno non ancora analizzato, ma presente, in cui l'atto di significare esercita un influsso, variabile su quel che seguita, o almeno di questo si dà idea. Nello specifico partendo dalla storiella si giunge a una serie di impressioni, le quali a loro volta stimolano l'esercizio del mestiere tramite l'invenzione del tentato omicidio.

L'ambivalenza di un simile modo si palesa, tanto appartenendo a una mimesi di mentalità, quindi nuovamente il versante della psicologia del personaggio, quanto svolgendo una funzione. Possibilmente l'organizzazione di una struttura, apprestandosi l'opera a lasciar intravedere, tra il velato e lo scoperto, lo svolgersi della medesima. A tal proposito, rimanendo sul versante di un'organizzazione testuale, che pur rimanga mimetica, quindi non troppo scopertamente, abbiamo una serie d'effetti, il quali sono ascrivibili a un'attrazione da parte delle parole, a una serie di riflessi organizzati in diversi modi. Esse sembrano aver facoltà d'attrarre la realtà del protagonista, o almeno la psicologia del personaggio viene presentata con questa superstizione. Si veda ciò che inerisce la comparsa in scena di Anna:

Insomma Anna impersonava con sufficiente approssimazione quel tipo di moglie che scherzosamente avevo detto di cercare, ma cui veramente pensavo in quei giorni; e il mio turbamento era dovuto a questa coincidenza di qualità, come quando qualcuno o qualche evento ci prende in parola (BP,19).

Già si manifesta un leggero alone di un accadere fatale delle cose, in qualche modo predestinato, veicolato dal significare, dove più che essere l'evento a prendere in parola, è il contrario, in un appropriarsi da parte delle parole. Un potere realizzante, che come vedremo da qui a poco, se non è d'effettiva creazione, comunque ritorce ed

estende la sua influenza sul presente, assumendo il ruolo di segno che orienta il senso, o comunque adegua. Un'anticipazione che, essendo la voce unica testimonianza senza controprova, si rende reale di volta in volta, o comunque molto presenta tale.

Considerando la prospettiva autoriale in un romanzo, racconto, qualcosa di simile è connaturato, ovvero che gli eventi "prendano in parola" per forza di cose, andando a seguire una serie di disposizioni. Così che a differenza di un diario, o di una sequenza di giorni o altra quantità di tempo reale, effettivamente ciò che vi viene fatto accadere, se nel solco della continuità, spesso ha in sé lo scopo di adeguare il protrarsi generale. Insomma una trama, se tale, non si dispiega per intero in un sol punto, ma segue una consequenzialità che nelle sue parti si richiama.

Qui, dove trama non dovrebbe esserci, invece, mi si conceda il gioco di parole, sembra che si trami e in maniera non spiegabile in toto come un mero affaccendarsi, coerente, del personaggio. Anzi quest'ultimo medesimo presenta il suo agire come improntato sì magari a delle determinate spinte, ma per lo più dedito al casuale, che ormai abbiamo visto tendente alla passività inerziale. Per cui questo dar una sensazione di trama, rinnegato, e si ricordi come tra le qualifiche del ragno, che ci si sentiva essere, proprio il far la tela non rientrava nel novero, pure aleggia e per quanto possa esplicarsi nei detti del personaggio, parimenti ha provenienza e funzione autoriale. E ripensando alla possibilità di quel doppio fondo di significato forse l'intento è anche parodiante, sempre nella volontà di esporre la corrosione della propria arte. D'altronde nella *BIERE* non si può negare avvenga, che sia l'anticipazione della presunta violenza di Ginevra, oppure che preordini qualche senso complessivo, lì dove espresso, come l'epilogo nella presunta, precaria soluzione esistenziale dello sposalizio.

Nondimeno questo strutturare viene calato a livello più superficiale e immediato anche sul personaggio, in una prospettiva che, mantenendo il senso di veridicità, va a dare un cenno involuto di ciò, quasi l'idea che nel mondo avvenga qualcosa di simile appunto. Così che, come anticipato, si rientra pienamente nella psicologia ed è tramite parole stesse che si organizza una risposta, una reazione, e anche un'attenuazione che ironicamente smorzi la realtà e che organizzi il tutto: «In altre parole ancora, quello scherzo accennava vagamente a un contenuto reale, ed è curioso per me notare con quanta inarrestabile facilità l'equivoco mutamento di lì a poco si compisse, malgrado le mie previsioni e le conseguenti disposizioni difensive» (BP, 20).

Sempre attraverso la minuziosa registrazione dei sommovimenti mentali, a rappresentare in modo petulante l'impotenza, nonostante il tentativo di spacciare un tentativo di controllo. In sé ironico perché assume la caratteristica contraria, ovvero d'essere tratto a suggestione, dove è un'immaginazione che filtra il reale e lo introduce, lo vivifica quel poco tramite la parola, o meglio sposta tutto in una dimensione domestica propria della psiche, laddove segno a rappresentare e cosa rappresentata divengono un tutt'uno, almeno nel dettato e quindi nella mentalità: «Ma di una cosa la fanciulla non sembrava padrona né cosciente: della propria pappagorgia; o, lasciando da parte una parola tanto corposa e nel caso eccessiva, lieve pinguedine della gola» (BP,21) in un trattamento della persona che si focalizza sul segno distintivo, divenendo costruzione del personaggio, o comunque simbolo per intero: «Non che simili constatazioni, o immagini, non portino in sé il loro tranello, giacché poi arricchiscono in modo impreveduto, per contrasto e direttamente, la creatura che ne è l'oggetto, dico di sostanza umana e familiare» (BP, 219).

Dipoi il segno trovato, nel doppio valore di caratteristica e parola a rappresentarla, che lievita quasi, influisce sulla realtà, quasi divenendo feticcio e totem, aiutando l'interpretazione viziata della stessa: «Quasi a titolo dimostrativo, il segno di Anna si venne effondendo in alcune particolarità di carattere che o non avevano occasione di palesarsi, o io, privo di quella guida, non avevo rilevato; che gli corrispondevano in ogni caso perfettamente» (BP, 22).

Ora questa modalità si esprime nel personaggio, lo caratterizza, ma così facendo diviene compiuta rappresentazione di una materia che intanto che si realizza, invero sfugge, causando una sostituzione della realtà. Arrivando a essere il protagonista in questo ancor più incarnazione dello strutturarsi dell'opera, relegandolo a personaggio proprio tramite il subire questa facoltà inventiva e relegando di converso la *BIERE* in quella funzione di contenitore, manto di qualcos'altro, che a conclusione andremo ad affrontare partitamente.

Modalità che, ripetiamo, nell'evoluzione della forma diario verrà dismessa del tutto, almeno nella sua rappresentazione plastica, di maschera evidente. Per cui non più un personaggio a incarnare lo scacco, ma l'ammissione di quel piglio autoriale, prima malcelato appositamente, e la sua integrazione in una prima persona maggiormente esposta, o di tal apparenza. Con la famiglia, i figli, quasi a pegno del fatto che il

discorso, per quanto battente su una percepita labile realtà, verta sul reale e la realtà di una persona, che scrive. E si è già visto in *Rien va* quale modo si adotti nel mantenimento di un tratto fondamentale, come la tormentata manifestazione del rapporto con, quello che si può definire in qualche maniera il proprio contenitore, ossia la scrittura e l'incarnazione della stessa nel diario. Per cui a conclusione varrà la pena indagare come tal cosa avvenga in *Des mois*, trovando fine, almeno dal punto di vista diaristico.

Dopo tanta pena, affatto occultata nel suo sintomo, all'allusione nervosa e contratta del primo diario, e alle dichiarazioni convulse del secondo, si sostituisce un modo sommesso, a guadagnare maggior chiarezza nell'esposizione della propria consapevolezza:

Quando altra volta accennai alla bella zoppa, lo feci introducendo una triste immagine, contorta o meglio arbitrariamente speculare, destinata a travisare e in una a denunciare le circostanze di fatto: non sarebbe stato ora il momento per denunciare apertamente, o che diario è questo? per denunciare tutta la mia angoscia di quel tempo, vera e non da balletto, coi reali motivi per cui ella mi lasciò? Ma forse in queste oscure pagine precedenti tiravo all'elzeviro, che è ormai la mia costante preoccupazione e il mio panico, simile appunto a quello di chi tema ogni volta di risultare impotente; e i reali motivi non possono trovar posto in un elzeviro. Già: come si può guadagnarsi la vita inventando elzeviri? Si potrà andare avanti per un certo tempo, ma poi essi dovranno per forza, diventare via via più fiacchi, e dovrà addirittura inaridirsene la fonte... (DM, 110).

Con questa notazione, e il modo di sua espressione, ancora puntellata d'interrogativi, si confermano tutte le aspirazioni, per lo più repute mancate, di cui il genere diario è stato caricato dall'autore. Per cui si sottolinea l'ennesimo afflato di una confessione ulteriore negata, si riconosce una differenza tra un sentire più autentico, posto nel passato, a fronte di un tono apposito, calcato e suggestione dal di dentro di sé; infine si tratteggia una traiettoria d'arte, anch'essa nel suo avvenire attinente a un personale solito. Si sa, ne è conferma la produzione letteraria a seguire, che effettivamente l'elzeviro, o il simil racconto breve, sarà genere predominante. Ciò viene presentato come già un dato di fatto vigente e ricondotto a senso e timore d'impotenza, con il

ripiego su uno stato di minorità, che non rassicura per paura di una fatale afasia come termine ultimo. Insomma lo stato d'insufficienza, a cui non ci si rassegna, come continuamente affrescato lungo tutta l'esperienza diaristica. Esso pare però aver rinsaldato la morsa, dominare e gradualmente abituare alla sua presenza, anche in vizio più che virtù di rappresentarlo continuamente:

Rimorso. Rimorso perché passo tanto tempo col naso in questi quaderni mentre dovrei...? Che cosa, fare? Beh, attendere a un'opera vera e propria. E perché? E se questa appunto fosse la mia modesta opera? Troppo modesta, già, ma forse che è lecito scegliere, e scernere da ciò che in qualche modo ci incombe? O dovrei darmi da fare e farmi violenza? In nome di che o con quale speranza? e anche, con quale diritto? [...] Ah, io credo davvero che tutti i mali vengano dalla nostra pochezza: non sufficiente, tuttavia, perché possiamo considerarci fuori gioco. Il vuoto tormentoso: sembra uno scherzo, una contraddizione, è la nostra condizione (DM, 130).

Più chiaro e delineato, a farsi preciso il riconoscimento del proprio malessere esistenziale, strettamente legato a un'impotenza, una persistente insoddisfazione artistica e di creazione. Essa riconosciuta aver base nel limite personale, vigente e che se non si può infrangere di per sé, nemmeno una fede positiva in alcunché può far intraprendere il serio tentativo di una reazione valida. Intanto che al mancato adempimento si riconosce affiancarsi un'eguale inettitudine alla vita, senza compensazione:

Il punto d'involuzione o, si potrebbe dire, di degenerazione d'una vita è quando il lavoro (intellettuale, si capisce) appare indispensabile, ossia unico mezzo per preservarla: di là l'esistenza, alle cui acque correnti non ci si può più mescolare, di qua una faticosa e malinconica ricostruzione di essa appunto. Ma che diavolo significa, o perché non ci si può più mescolare alla fluente esistenza? Per disgusto? forse; per esaurimento? magari. Tuttavia è duro, proprio logicamente, il passaggio da un'esistenza a una non esistenza, poiché certo non esistenza è il lavoro. Ma sospetto che in questo rifiuto o in questa sopravvenuta inadeguatezza al vivere sia implicita una colpevole acquiescenza [...] Una acquiescenza e soprattutto un falso giudizio (DM, 27).

La non partecipazione alla vita, il ripiego costante sul suo riflesso, è l'altra faccia di quell'impotenza, trattata come insormontabile e costitutiva della natura propria, a cui ci si è arresi imperfettamente. Non totalmente perché se fosse dato puramente naturale, per logica si dovrebbe accettare, invece diventa continuamente una colpa. Autoinflitta in conseguenza all'illusione di una speranza sotterranea, che alimenta la disperazione, ossia di tutto sommato credere di poter far fronte al malessere, ancora reagire, attingendo a un entro di sé. Il quale spesso si reputa non funzionare perché nella morsa del timore a osare:

Vado schivando da tempo, più che altro per viltà, dei Frammenti o Momenti autobiografici. Ma soprattutto ho in mente una drammatica poltrona (drammatica: da palcoscenico), in cui Egli (io stesso, o chi mai?) invitasse a sedere uomini morti e vivi, donne morte e vive, e a tenergli compagnia, parlando di sé o di che loro talentasse. Una poltrona vuota, si capisce; ma che un bel giorno dovrà pure, fatalmente, accogliere una persona reale e presente, e la vita prendere un volto dalla nebbia del possibile, disponibile. [...] Invero, questo esperimento di redazione casuale (di un'opera) è quello cui tende tutto il mio essere. Altri ebbe tanta fiducia in sé, da abbandonarsi al cieco rivolo dell'occasione, certo che esso gli sarebbe divenuto impetuoso torrente, fiume regale: sarà a me mai possibile un tale esperimento, un tale abbandono? (DM, 65).

Questa contraddizione è illogica, e non ci si cura di sanarla, o di giungere a eliminarne un termine, rinunciandovi per appianarla e semplicemente la si vive. D'altronde una risposta la si auspica su un versante, che non è quello della vita concreta, anzi lì rimane un vuoto, un'impossibilità alla quiete, anche se il cruccio è quello di acquietarsi, dismettere i propri impeti, per quanto deboli e impotenti:

Un'uggia profonda s'insinuerà in lui, si sentirà straniero sulla terra, si sentirà soffocare. E il motivo di ciò gli apparirà alla lunga manifesto: per quanto spazii, il suo occhio non scorge montagne. La felicità è una bassura, sulla felicità è impossibile inerpicarsi...O questa felicità non è la vera, e la vera è su una cima balenante? Ahimè, dovremmo in tal caso dire che la abbiamo appena intravista di lontano, e solo col nostro desiderio, che essa non ci fu rivelata se non da un palpitante e remoto rossore del cielo; che quella cui ci siamo da ultimi ridotti, in cui

pretenderemmo acquietarci, è una felicità caduta come cade il vento foraneo, priva delle sue ali di folgore (DM, 157).

D'altra parte dove sia la vera abiezione, se non in ogni dove della propria persona, è cosa dubbia e che trova affermazione e certezza solo prendendo parola per così dire. Non sempre la conseguenza di questa dinamica è la stessa, seppure sia medesima l'origine. Da ciò si registra concretamente il fondo della propria ipocrisia, anche con la ripresa di quell'affabulazione a mascherare in parvenza di distacco e controllo, forse il paradosso di un'egoistica indifferenza lancinante. Su cui ci si accanisce con l'unico mezzo a disposizione, parole usate per un flagellarsi sottile a svergognarsi:

M'ero appena messo un po' perbenino, avevo convinto me stesso a rinunciare almeno per un tempo ai miei vizi, a tentare un riordinamento della mia e nostra vita, eccetera [...] avevo, mirabile a dirsi e debiti a parte, quattro soldi alla banca per qualunque evenienza- quando m'è cascata una tegola sul capo [...]. È cioè arrivata X colla sua compagnia. (DM, 77)

Comincia così, ad esempio, un breve resoconto, della cui veridicità neppure importa, perché se lì presente allora scelto dall'autore come esemplare per una rappresentazione, sin sensazionalistica, della propria condizione, dal punto di vista dell'esistenza concreta. Con un tono corrispondente, in un ritorno di quella dissacrazione vista nel primo diario:

ella è inoltre un linguaggio dell'anima, o almeno un linguaggio articolato: vedi caso, il mio. Insomma ella mi riporta al mio mondo da cui per puntiglio o fatalità o necessità sono straniato [...] riprendo quasi gusto alla vita; riprendo a parlare. Ora come potrebbe tutto questo conciliarsi coi miei propositi di mediocrità borghese, ai quali dando per persa la partita mi riduco? Lei non ha colpa, è chiaro, se per me la sola forma possibile di quiescenza è l'abiezione; ma di questa necessaria abiezione è nonpertanto nemica, un elemento sfavorevole ed odiabile in una testura di forzate ed elettive rinunce... Mi spiego molto male: pazienza... E v'è di più, ossia di più preciso: per me un rinato gusto alla vita significa, sia ciò

personale o comune effetto, nient'altro che un ribalenamento e una rinnovata lusinga dei miei vizi (DM 78).

Una anonima figura femminile, che avendo dimestichezza con i diari, non sarà difficile immaginarsi essere un prototipo di Adele, dietro quella coordinata anonima di X. E si ritorna al sostrato della BIERE, alla sua origine vergognosa di opera peccato di un peccatore, irredento, oppure a qualche capitolo dopo la BIERE, nella finzione che l'anonimo protagonista abbia sposato Anna e ceduto alla voglia di sonno e borghesia. Il moto come si può assistere da questa immaginazione rimane comunque circolare, o statico, se non per l'affondare. Sprofondare anche, intanto che si affabula, e si gioca girare intorno con le parole, prima di scomodare comunque il punto. In questo caso, forse di base nella maggior parte dei suoi casi traversi, il ripresentarsi concreto del vizio di gioco, con le sue conseguenze:

Diavolo, sto cedendo al mio solito costume dei ragionamenti astratti o per di dentro; e qui invece, se mai ve ne fu la necessità, bisognerebbe parlar concreto. Veniamo alla brutale conclusione: dopo due giorni soli di X sulla piazza, io avevo daccapo sacrificato ai miei vizi tutto il minimo peculio, mi ritrovavo smarrito, a fronte di schifosi disagi economici, coi figli senza pane e via discorrendo, secondo il previsto (DM, 78).

Conclusione scontata e se prevista, non provvida, anche se unica negativa certezza, di perdita e scacco, a fronte di un guadagno impossibile, puntare sulla perdita per provare un po' di vita corrotta, intrisa di senso di colpa che goffamente molte volte si sorvola. Così che da questa condotta si può ricavare la dicotomia, al solito complementare, potenzialmente ambigua, ma con entrambe le opzioni che conducono al vicolo cieco. E questo si intenderà meglio se osservando il passo sopra, quello dove pazienza se si spiega molto male, a seconda che il lei senza colpa sia X o la mediocrità borghese, a essere abbiezione può essere la stessa mediocrità borghese, oppure l'elemento perturbatore. In ogni caso non vi è una via di uscita, o soluzione, se ha davvero un qualche senso il solo porre il problema:

La conclusione ultima è difficile; o forse la seguente. Mai come in questa occasione mi si è palesato distinto il gioco crudele delle mie impossibilità: non posso vivere come faccio di solito (la mediocrità borghese cui per disperazione tendo è in realtà un traguardo irraggiungibile, un'aspirazione che non annulla il mio sconforto senza prode), e neppure posso vivere nel mio clima, là dove voce ha suono, neppure in un mio clima da programma minimo (DM,79).

Capitolo sesto

Se nella *BIERE* si vuole andare al fulcro dell'autorialità, dopo che si è voluto intendere Landolfi far distinzione di parti, si deve perciò prendere in considerazione tutto quel che è racconto, o testimonianza all'interno di quella guaina descrivente il presunto attuale. Questo in virtù di quella scelta, del congetturato e imminente parlare, più non potersi esimere e ritrarre. Come visto, se questo poi effettivamente accade, se sia riconosciuto avvenire o esser avvenuto, parrebbe in seguito di no. Eppure nel valutare la *BIERE* come momento, su di sé centrata, si può pensare una sua parte come un tentativo di svolgere questa funzione, o afflato.

Per questa sua natura, tra la narrazione e il testuale altro, che provenga dall'autore vero e proprio, sul versante autobiografico sincero, con minima trasfigurazione, o che invece inventi appena ispirandosi al vero, sostanzialmente non importa. Anche pensando come potrebbe un lettore avvedersi di una simile differenza, quando molto complotta perché sia difficile discernere. Prendiamo ad esempio la presentazione ad accompagnare l'inserito di tre lettere, provenienti dal passato, di tre diverse donne. Siamo in attesa del ritorno delle donne al presente, Bianca e Ginevra, e intanto che ci si lamenta la difficoltà di proseguire con la stesura, per carenza di che scrivere, ecco che si supplisce:

Anche domando: perché questa improvvisa rabbia di sole? In buon punto mi son venute a mente tre lettere femminili cui attribuisco per vari motivi una grande importanza, e che ebbi già in animo di pubblicare colla nota loro preposta. Senza contare che potrò trascriverle, rinchiudermi dal sole e insomma tirare avanti un altro po', esse magari servono a darmi l'ultimo tocco. (BP, 101)

A cui segue spaziatura, a capo e in maiuscolo «NOTA», la qual poi comincia:

Pubblico di seguito tre lettere femminili da me ricevute. Intendiamoci subito, e bene: qui non c'è finzione o contraffazione, né alcuno di quei giochetti o di quelle trovatine per cui andavo ai miei tempi famoso. Io Alessandro dei Tali, e non già il solito personaggio che parla in prima

persona, pubblico qui tre lettere assolutamente autentiche, scritte da tre donne vive, vegete, partecipi del mondo che voi ed io abbiamo in comune, e non già soltanto mio personale. Il merito, il vanto di esse lettere non mi appartiene, dico, né può essermi in alcun modo riferito: a questi testi io non ho nulla aggiunto o tolto, limitando il mio intervento alla doverosa sostituzione dei nomi (ivi compreso quello di tal cagnetta che ricorre in tal luogo) (RV, 101).

Il punto dell'affabulazione, che ancor poi prosegue, è rimarcare l'autenticità delle lettere e tra lo spazio testuale della *BIERE* e le tre lettere viene inframessa questa nota, a diaframma. La quale non prova nulla, se non la sua evidenza d'insistere sul punto e creare un possibile paradosso. L'improvvisato curatore dei testi, destinatario sarebbe Alessandro dei Tali, che spergiura di non essere il solito personaggio che parla in prima persona. Il parossismo di un simile cognome è eloquente, tanto che a voler mantenere fiducia e accordo di credibilità, si dovrebbe pensare a una coincidenza o sorvolare. Si può anche sorvolare e ritenere che occultato il cognome, in maniera palese tutto sommato, allora si mantenga la verità del nome. Il quale, nell'assunto di non essere il solito personaggio che parla in prima persona, naturalmente è tale, visto che nel mondo che noi e l'autore Landolfi abbiamo in comune, quello reale, il suo nome è Tommaso. A questo punto, nell'ottica che vuole una *BIERE* finzione abbastanza manifesta, alla quale affidarsi come simil romanzo, con una sua verità coerente, l'inghippo si risolve dando nome d'Alessandro all'anonima voce narrante. Da qua è facile indursi a credere che il diario tutto appartenerebbe a lui, a questo alter ego, prima persona che racconta, come in tante prove letterarie dell'autore. Una labile, ma rassicurante parvenza d'alterità, fondata anche, rinforzata dal fatto che già questo nome prima era comparso, come protagonista dell'inserito «LAVORI FORZATI», che si vedeva essere a conclusione così commentato: «Ed ecco anche il massimo effetto che possono ormai sortire i miei conati di terza persona. Quasi la terza persona non fosse un'attitudine profonda dell'animo, ma una mera questione grammaticale» (BP, 88).

Dove d'altronde a una certa la terza persona direttamente mutava in prima e si rivelava, forse con poca sorpresa del lettore del diario per intero, essere il protagonista Alessandro e la vicenda autobiografica. Niente di scioccante, essendo intanto la co protagonista la già presentata Adele, come compagna di casinò e biscazzate, ed

essendo la narrazione centrata sul gioco d'azzardo, tema anch'esso già introdotto nel testo della *BIERE*.

Perciò ecco finalmente un nome, un fittizio recuperato da un testo più datato, che si è scelto come maschera e su cui fondare una realtà alternativa, con qualche innocuo ammiccamento ad essere questa tale, il gioco letterario. Potrebbe parere un'inezia, ma trovare la parvenza di un'identità, per quanto esile, permette quella distanza tra due diverse dimensioni che qua si crede non esserci. Difatti ritengo che Alessandro non sia nome della voce narrante, protagonista del diario e basti vedere come è introdotto:

Arrivati a questo punto, il narratore della presente storia giudica di non avere altro d'aggiungere... se non la storia stessa. L'eventuale lettore deve difatti e in primo luogo sapere che esso narratore altri non è dal personaggio infinto sotto il nome alquanto paradossale di Alessandro. E la storia di questo Alessandro, alias di me narratore, ossia quella parte della sua storia che riguarda la presente storia, è presto riferita. Ma perché tutto ciò non diventi un incomprensibile garbuglio, cambiamo intanto persona (BP, 86).

Il narratore corrisponde, sì, al personaggio, quindi la vicenda può essere ricondotta a un ambito di presentato vissuto realmente, e da lì quindi, in quanto coincidenza di narratore, anche relazionato allo stato di realtà posto dalla *BIERE*. Ma il nome di Alessandro rimane indietro, esso è stato dichiaratamente infinto, e la sua ricomparsa nella nota preposta alle lettere ha quindi facoltà perturbante e di paradosso.

Di ciò si può semplicemente prendere atto, senza che d'altronde si inerisca alcuna prova certa o meno sull'autenticità delle lettere. Magari, avendo desunto l'invenzione del nome Alessandro e che quindi si stia mentendo nel non dichiararsi personaggio in prima persona, si potrebbe pensare a quelle lettere come falsificate o inventate, visto quante volte in esse chi scrive si appella ad Alessandro appunto. Però così facendo forse si cadrebbe in una trappola, ovvero non notare che era stato dichiarato il cambio dei nomi, senza specificare che ciò avrebbe riguardato solamente le mittenti, ma anzi perfino la cagnetta nominata. Tutto ciò sono sottigliezze, che potrebbero essere o trascurate, o liquidate generalmente, ma vi si insiste al dettaglio per meglio dar l'idea di fino a che punto, anche se non si può neppure se intenzionalmente, può scaturire il paradossale e la disgregazione, coadiuvata da un estremo controllo testuale, che

implica. Non solo in una riduzione al gioco fine a sé stesso, come si sta continuando a negare e sperare che non sia in questa sede, ma in una rappresentazione pervasiva di significato. Oltre che a un esempio di strutture formali replicate tanto in grande, quanto nel piccolo di minori sezioni.

Prendiamo ancora il riferimento al non essere il solito personaggio che parla in prima persona, affermazione ad ogni modo paradossale, ma che può esser visto come un vero e proprio rovesciamento di segno se facendo di poco un passo indietro consideriamo essere stati detti personaggi gli autori di libri. Alessandro dei Tali rimarrebbe pseudonimo, ma in questo caso smarcarsi da un solito personaggio, con la sua prima persona, sarebbe per converso deporre l'autorialità, contro di essa, e quindi affermare l'autenticità di quelle lettere. Ma non potendo aver alcuna prova più concreta, in un senso o nell'altro, conviene ridursi all'evidenza di una complicazione, messa lì a bella posta. A creare una trama di rimandi, di cui anche le lettere, senza entrare nel dettaglio del loro contenuto, fanno parte e portano avanti. Un discorso tra le parti, dove ciascheduna riflette l'altra, e il senso generale, agendo per sorta di attrazione.

Vediamo l'esempio del testo poco sopra nominato, dove quel racconto diviene specchio di sé stesso, di una vile ragione di genesi creativa e potenziale, oltre che amplificazione di un certo sentire:

Io ho fatto in altri tempi lo scrittore; uno scrittorello, è superfluo aggiungere, che nessuno ha mai apprezzato. Ella tuttavia si ostina a credere in non so quali nascoste qualità [...]. E ha immaginato il seguente accomodamento. Volevo giocare? Lavorassi dunque, ed ella da parte sua, avendo almeno ottenuto di vedermi seriamente occupato, mi avrebbe corrisposto una certa bazzecola [...] per le prime dieci pagine di manoscritto pronto alla pubblicazione [...]. La poveretta si illude di alloggiare tali scritti in giornali o riviste [...]. Il resto si intende. Entro il più breve tempo possibile dovevo pertanto buttar giù qualcosa che avesse almeno una lontana apparenza di racconto, chè tale è il genere richiesto da Adele [...]. Io avrei forse potuto comporre una ricetta buona almeno per la mia malattia, in altre parole e con più acconcia immagine un pastone, o brodaglia, accetto al suo palato (BP, 88).

Per ripagare i debiti di gioco, per invero poter continuare a giocare, l'espedito trovato è adoperare la propria scrittura, prestando se stessi a d'uopo. Così il testo, dopo il suo passaggio dalla terza alla prima persona, nelle ragioni del suo essere, rientra in se stesso, essendo cagionato, o presunto tale nel suo mondo interno, dall'esperienza riportata. Esso, incorniciato a sua volta in un contesto, quello del diario, da cui trae e a sua volta dà maggior significato, sembra poter riassumere le ragioni di ideazione della *BIERE*, sebbene sempre più per suggestione e suggerimento, che esattezza:

La partenza seguì, ma fu disperata e vergognosa come la morte del peccatore. Seguì quando furono finiti i dieci milioni ed anche esaurite le possibilità di debiti locali. Che m'importa? Mi scrisse Adele subito dopo. Ora tu sei costi e puoi metter mano a qualche bell'opera che ci consolerà di tutto. Se di questo avevi bisogno per un tal risultato, io non rimpiango nulla. Ma la vergogna non è madre di belle opere (BP, 90).

Al racconto, in capitolo seguente, seguita la ricapitolazione, in breve e riassuntiva, imprecisamente ricollegata al passato già esposto dell'ennesima rovina sui tavoli di gioco. Così che, seppure non esplicito, il gioco di richiami è instaurato, con potenzialmente tutte le implicazioni che dietro vi possono essere. Tutto si gioca sulle parole, sulla loro disposizione e strumentalizzazione, per la quale, nel momento in cui si nomina il termine peccatore, risulta difficile non venga adombrata, in banale ragione del suo titolo, l'intera *BIERE*. Non tanto riducendosi a ritenere il diario un pegno scritto per ripagare debiti concreti, quanto essere pervaso dal medesimo sentimento, da quelle esperienze scaturite e che si tramanda, di testo in testo, lungo il corso di un tempo rovinato, in quella pernicioso circolarità di cui si è già parlato. Inoltre, visto che i temi fondamentali spesso nei diari si accompagnano tra loro, sfiorandosi, e più in profondità son tutti aggrovigliati nel garbuglio vitale dell'autore, ecco dallo stesso capitolo:

Come è dura la mia volontà, nelle cose oscure e vili! Ella mi interrogava, e io esponevo dapprima i pericoli del seguire il rovinoso gioco, e solo da ultimo facevo balenare qualche possibilità di ripresa. E questa non era neppure una manovra, poiché io sapevo che qui non i miei argomenti contavano, ma unicamente le mie parole, il loro suono cioè, anzi solo la tenace e desolata volontà che le modulava, la mia desolata volontà di male, di annullamento. Mi

sentivo abietto come non mai; eppure lasciavo che quella donna speciosamente autoritaria e sicura di sé corresse docile a procurarmi il mio cibo esclusivo, quando sarebbe bastata una mia parola, una parola che avessi trovato la forza di dire a me medesimo, perché anche ella fosse salva (BP, 90).

Abbastanza esplicita, non ulteriormente commentabile, la personale condanna. Ciò che interessa notare è come la paventata salvezza da essa venga posta nella facoltà verbale, di parola. La qual cosa va a insistere su uno di quei moduli di concetto, con ricadute nella disposizione formale dei diari, ovvero il potere della parola e la sua esercitata, tale rappresentata, facoltà d'attrazione. Se ne dà un senso appunto in quell'influenza tra le parti dello scritto, pervadente e organizzante la struttura della *BIERE* e in più nell'espressione del personaggio, la sua caratterizzazione per cui ciò che si convince a dire, ricade pesantemente su ciò che seguita, come fosse anticipazione. In un mescolamento tra una psicologia, disegnata inquieta e suggestionabile, e un'effettiva potenza di ciò, a diventare significativamente fattuale: «Tra l'altro io venivo da una lettura, per quanto è possibile nel mio attuale stato, impegnativa, e mi è parso di trovare lì in agguato lo schifoso mostro detto borghesia, che volesse dolcemente persuadermi alla sua volgarità.» (BP,17).

Questo passo si trova nel primo capitolo della *BIERE*, e si dice che una recente lettura ha allettato a una soluzione di vita borghese, e lo si dice perché nel mentre la famiglia preme per la medesima soluzione, il famigerato matrimonio. Adesso si consideri come va a concludersi il diario e si immagini essere la lettura da cui se ne viene quella della *BIERE* stessa, ecco che l'anticipazione di parole di nuovo ha esercitato il potere realizzante, o tale creduto. Sempre in quello spirito autoriale di doppio significato, occultato e un poco mostrato, per cui l'inizio contiene la sua fine. Si veda un ultimo esempio dal primo diario:

Pel caso odierno, sospetto ad esso non estraneo, nuovamente il messer di ieri, al quale devo attribuire anche una misteriosa influenza materiale, ossia decorrente dalla sua sola presenza: ieri lo ho cavato dalla sua polvere per citarne i detti, e ora chi sa quanto a lungo rimarrò chiuso nel suo clima esclusivo. Dovrò ricorrere a letture fortificanti, alle opere di quei superbi dominatori della pagina che, sia pure a prezzo di una continua tensione e sacrificando tante

altri nobili cose, non hanno permesso alla parte sordida e inferma della loro umanità di ripullulare (BP, 57).

Qua il riferimento è a un capitolo dedicato a quando il protagonista provò ad autodiagnosticarsi il proprio malessere frequentando un rinomato manuale di psicologia. Nuovamente, stavolta legato al tema della malattia, vediamo l'influenza che pare esercitare la parola, scritta e letta, e assistiamo come la risposta, la reazione arbitraria, ponga la soluzione in un altrettanto di segno contrario. Se le parole, scritte e letterature solleticano e sollecitano l'infermità, su di sé l'avvitamento a spirale discendente, allora la risposta è in un controllo sulle stesse, se non proprio quantomeno d' altri, che sproni allo stesso passo. Un ideale mai seguito e il cui peso si inoltra dalla maschera del primo diario, come acido, all'espressione di *Rien va tutto*, segnandolo:

Ieri per tutta la giornata, fino a sera, un senso quasi intollerabile di fastidio, di ribrezzo, ma no, una pena più profonda, più patologica e senza uscita, per questo diario, a causa della pagina precedente (che non rileggo); mi pareva infine di avere nel cassetto una cosa o bestia velenosa, della quale non mi sarei mai liberato (e infatti la ho dentro e non so ucciderla, e non la conosco se non dai suoi moti).- sì incerta in me e fiacca, come il destino del mondo (in me), anche la sofferenza, che perciò affermo non conoscere; non risolutiva e priva essa stessa di risoluzioni. Le mie eterne crisi non son tali, se sono eterne, e non hanno nulla di fecondo: io mi tendo con tutte le mie forze verso una qualunque soluzione, e non faccio, quando va bene, che rappresentare la mia abbiezione. Rientrare nell'utero materno (54, RV).

La parola salvifica non giunge, non riesce a concretizzarsi e ciò che assume una realtà materiale, anche forse semplicemente di vergate cartelle, è l'immagine dell'abbiezione, rovina e condanna. In cosa essa consista, cosa interiormente nelle intime fibre si creda, senza scampo, quasi non conta, anche se qua e là sparso se ne trovano più e più riferimenti. Il punto, dell'esperienza dei diari tutta, se non dell'intera opera dell'autore, è l'insistere su questo senso proprio, cedendogli una realtà, o un'irrealtà che adombra. Ma che forma prende la confessione di questo stigma che quasi tutto assorbe e che fino alla fine si disconosce essere totalizzante? Per cui sempre nel rammarico e nel senso di colpa di non trovare l'abbandono e la confessione che

possa redimere, dar forza. Il fatto è che il moto positivo si principia, ma esso si riduce ad altro:

Ecco a buon conto con quali chiacchiere io mi stordisco- quando non ho quattrini. E il risultato ieri è stato una cattiva digestione; laddove il vero scopo di questo diario è di avviare la travagliosa digestione, il che permette di rimangiare epperò di vivere, e di avviare la giornata, il che non permette nulla e non mena a nulla. Ma vivere materialmente vi par poco? È già un buon principio: di morte. (In realtà non vedo come si possa, per es. in certe frasi, riferire alla morte uno stato infernale di continuo cedimento che è proprio della vita) (58, RV).

Una giustificata soluzione minima, indispensabile in un ripiego su un senso di sopravvivenza, necessità che si adopera però di contro a uno scetticismo, consolidato e connaturato, che svaluta l'unico mezzo a disposizione:

Ma ecco il punto: si danno poi frasi che sostengano il grido, ossia che soffrano di esser gridate? Che possano, si dice, esser gridate senza vergogna, senza destare allarme in qualche riposta fibra, lasciandoci placati e in accordo con noi stessi? Che non ci inducano, prima ancora che la nostra coscienza si sia messa in moto a soggiungere: Oh che menzogna? Ma parliamo ancor più chiaro: si danno poi frasi che sostengano il detto? Non credo, se non poniamo la massima cura nel dirle in modo quasi di non udirle, da non esserne quasi consapevoli, da lasciarle correre per dimenticarle subito dopo. E se tale la parola parlata, quale non sarà la dura condizione di quella scritta? (RV, 81).

Da ciò il fulcro della disperazione, ossia il paradosso è di cercare soluzione in un sistema che ha nella sua unità minima, la parola, il varco, il passaggio di quel senso di vuoto, posto al centro, e intorno al quale si gira intorno, senza riuscire a formulare un distacco dalla sua orbita:

Ad ogni modo, dando per buona la brillante ciancia, il fatto solo che solo le frasi senza predicato o in sospenso siano tollerabili può stare a significare parecchie cose, di cui per avventura una almeno confortante: che una frase, un'espressione, l'espressione, potrebbero un giorno riuscire, coll'aiuto di Dio, a qualcosa che non fosse falso [...]. La quale speranza, se

quest'ultimo non è un sofisma (e purtroppo ne ha tutta l'aria), potrebbe a sua volta prendere le armi contro quell'orribile svotamento delle parole medesime, contro quella sorta di follia del dubbio, dell'essere, del dire applicata agli elementi lessicali, che immagino anche altri conosca (RV, 82).

Ciò che rimane da fare, l'unica cosa che resta, allora diviene il diario, forma scelta per la riuscita di un fallimento, un tratto paradossale, ma corrispondente a un'opera di trasmissione di un senso, di una comunicazione che si fa tale:

L'opera, intendo, non parla (si può supporre non parli) attraverso ciò che positivamente dice e neppure attraverso il modo (letterario) in cui dice, ma attraverso una qualche misteriosa qualità fisica della pagina [...] Fisica beninteso non è la parola più esatta; nondimeno il valore dell'opera non è né concettuale, logico, sentimentale, né estetico, sibbene...fisico, ripeto forzando alquanto il significato dell'aggettivo, non trovo più parola prossima all'idea. [...] Più chiaramente: basta far passare in un'opera una certa somma di energia (e di abbandono), perché essa riesca inevitabilmente a una qualche consistenza e validità, senza pregiudizio e come a dispetto dei suoi contenuti specifici (RV, 89).

Da ciò, fino all'ultimo e in conclusione, vale un'ambiguità superata meramente in virtù della sostanza. Poiché se comunque un senso delle proprie pagine ha una qualità, quasi fisica, esso vi sarà presente sia che ciò abbia dietro un'architettura consapevole e controllata, sia che questo non possa essere altrimenti. Ugualmente, sia che ci si indirizzi, sia che si venga trascinati, una volta che una scelta abbia esclusa l'altra, non sapendo nemmeno quale sia stata la scelta, non si può ipotizzare come sarebbe stata l'altra. Alla fine quel che ne risulta è un senso di fatale, e di tentativo, dubbioso se scelto o meno, di andarvi contro:

Quando ero ragazzo, volli una volta forgiarmi una lingua personale: mi pareva necessario cominciare di lì; una lingua vera e propria, con tutte le sue regole. [...] Empii fogli e fogli, che ogni tanto ritrovo. E forse questo mi si configurò nel capo come la ricerca di un'*altra cosa*. Ebbene, ero votato all'insuccesso. È impossibile inventare qualcosa di diverso, non intendo da ciò che è già stato, ma da ciò che è sempre stato, *come è impossibile inventare un gioco nuovo*; [...] quella che invece si afferma è la Convenzione, in forza di concetto e di dimensione. [...]

E necessariamente rientra in qualche antichissimo sistema di rapporti, donde non si evade. Antichissimo, connaturale direi. Sfido chicchessia a inventare davvero un gioco nuovo (di fondo e non di modo), o altrimenti un nuovo rapporto colla realtà (o irrealità): i risultati ottenibili si dispongono inevitabilmente, sembra, nell'una o nell'altra delle categorie ordinate, in numero definito, *ab aeterno* (DM, 9-10).

La ricerca di qualcosa oltre, essendo tutto già stabilito, è impossibile. Per quanto si dibatta e ci si dibatta, non se ne esce. Questo è il senso, quasi fisico, che i diari trasmettono, rappresentando, lucidamente nell'intento, il persistere in questo stato limite.

Bibliografia

Enzo Biagini, *L'uso dell'artificio narrativo nella BIERE DU PECHEUR in Una giornata per Landolfi*, a cura di Sandro Romagnoli, Atti del convegno (Firenze, 26 marzo 1979), Firenze, Vallecchi, 1981

Alessandro Ceni, *La "sopra- realtà" di Tommaso Landolfi*, Cesati, Firenze, 1986

Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986

Tommaso Landolfi, *Opere*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Rizzoli, Milano, 1991

Giorgio Luti, *La stagione del diario*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La nuova Italia, Firenze 1996

Andrea Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore: saggio su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, Firenze, 1996

Giacomo de Benedetti, *Il "rouge et noir" di Landolfi* in *Saggi*, a cura di Berardinelli, Mondadori, Milano 1999

Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, Adelphi, Milano, 1999

Tommaso Landolfi, *Rien va*, Adelphi, Milano, 1999

Tommaso Landolfi, *Des mois*, Adelphi, Milano, 1999

Giorgio Andreozzi, *Dal bestiario landolfiano: il ragno, l'animale totem* in *La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, Atti delle giornate di studio (Prato, Convitto Nazionale Cicognini 5-6 febbraio 1999), Prato, Olschki, 2002