

# Spazio, corpo e lingua: normatività e violenza in *Le due zittelle*

Iwan Paolini

## 1. Una costante tematica

Tommaso Landolfi esordisce nel 1930 pubblicando su «Vigilie letterarie», *Maria Giuseppa*<sup>1</sup>, la breve storia di un inetto che si intrattiene vessando la sua anziana serva, arrivando ad abusarne sessualmente. Dal 1930 in poi il tema della violenza ricorrerà fino agli ultimissimi scritti, ponendosi come uno dei temi fondativi dell'opera landolfiana. In cinquant'anni di scrittura letteraria, colpiscono non solo la ricchezza della casistica, ma anche le variazioni sul tema: dagli abusi fisici a quelli psicologici (*Maria Giuseppa*, appunto), dalla violenza sacra a quella allusivamente metaletteraria (si veda *La moglie di Gogol'*), Landolfi ci fornisce uno spettro di indagine molto ampio. Tale ricchezza si stratifica nella varietà delle forme rappresentative e dei modi letterari praticati dall'autore, come anche nei sottesi riferimenti intertestuali disseminati nei testi. Parlare della rappresentazione della violenza in Landolfi innesca insomma un più ampio discorso intorno all'estetica landolfiana, che dovrà necessariamente considerare le note ossessioni tematico-formali dell'autore picano.

Adottando uno sguardo sincronico sui testi di Landolfi, si possono rintracciare alcune costanti nel merito della rappresentazione della violenza. I soggetti che subiscono (e più occasionalmente praticano)

**1** Cfr. TOMMASO LANDOLFI, *Maria Giuseppa* [1930] in *Opere I. 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 5-15.

violenza sono infatti essenzialmente tre: personaggi femminili, animali e creature soprannaturali. Specifico da subito che le tre categorie sono da intendersi in senso elastico; molto spesso i testi tendono infatti a proporre intersezioni fra le tre forme di natura più o meno diretta: ove non ci troviamo dinanzi a soggettività soprannaturali ibride fra la donna e l'animale (si pensi, ad esempio, a Gurù, la capra mannara della *Pietra lunare*, o alla creatura vampiresca del più tardo *Il bacio*), incontriamo infatti molto spesso soggetti alterati sul piano della rappresentazione descrittiva, tramite antropomorfizzazione o animalizzazione. Quello che, in ogni caso, lega la creatura soprannaturale, la donna e l'animale è una ricorrente funzione narrativa: l'agire come personaggi liminari, l'essere portatori di una forma di alterità anti-canonica, anti-normativa e sovra-razionale. Si può dire che la donna, l'animale e la creatura soprannaturale operino, ora più e ora meno esplicitamente, come catalizzatori d'*Unheimliche* – ossia, la loro presenza lascia riemergere valori, pulsioni e credenze rimosse, innescando una crisi nei rapporti fra i soggetti e il mondo. Tale costante si può leggere in due direzioni tangenti. Da un lato la triade individuata appartiene alle forme più tradizionali della rappresentazione dell'alterità perturbante: si pensi al ruolo di tramite fra il piano di realtà razionale e quello soprannaturale che il femminile e il bestiale hanno nella letteratura fantastica ottocentesca. La coincidenza rappresentativa, dato il rapporto manieristico che intercorre fra Landolfi e gli autori della tradizione, non può essere un caso: i racconti fantastici di Hoffmann e Poe, ma anche di Stevenson e Le Fanu sono evidentemente parte di una tradizione esemplare per Landolfi – come lo sono, specie nei racconti a maggior pretesa di realtà, gli ibridismi rappresentativi di Gogol' e Čechov. D'altra parte, proprio nei rapporti con i modelli consolidati nella tradizione letteraria, Landolfi dimostra un atteggiamento ambivalente: quanto più il modulo desunto dal canone appare riconoscibile, tanto più l'autore ne esibisce l'usura – e opera, di conseguenza, una riconnotazione novecentesca di moduli ormai svuotati di senso<sup>2</sup>. La

<sup>2</sup> In questo senso, è particolarmente esemplificativo il rapporto di Landolfi con i modelli del fantastico ottocentesco. Per una estesa analisi del problema, cfr. STE-

conseguenza di tale atteggiamento di giocoso (e a tratti malinconico) manierismo è insomma una costante e più o meno implicita riflessione di natura letteraria.

Ritengo a questo punto particolarmente significativo che Landolfi tenda a replicare un modulo narrativo ricorrente: l'ingresso del soggetto perturbante (donna, animale o creatura soprannaturale), mette in crisi il paradigma di realtà del protagonista; si innescano a questo punto dinamiche di violenza che mirano alla costruzione di un nuovo paradigma di realtà o alla ricostruzione dell'ordine di partenza. Tale modulo comporta a sua volta una decostruzione dei codici linguistici, delle forme rappresentative canoniche e, implicitamente, del canone letterario. Il soggetto perturbante, qualsiasi forma abbia, opera insomma come pretesto per una revisione non solo della realtà, ma anche delle forme estetiche che la rappresentano.

## 2. Spazio, corpo e normatività

Considerata la vastità della casistica all'interno dei testi, il discorso sulla rappresentazione della violenza in Landolfi può svilupparsi a partire da un caso di studio: *Le due zittelle*<sup>3</sup>. È noto che Landolfi fosse particolarmente affezionato a questo testo<sup>4</sup>, che risulta esemplare per almeno tre motivi. Il primo, legato proprio alla cronologia delle opere e delle traduzioni, riguarda il rapporto fra Landolfi e gli autori del canone in prosa dell'Ottocento russo. Il manoscritto delle *Due zittelle* è datato

---

FANO LAZZARIN, *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di "fantastico"*, in «Italinistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2, 2008, pp. 49-67.

**3** Cfr. TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle* [1946] in *Opere* I. 1937-1959, cit., pp. 389-434.

**4** Lo si evince dalle sofferte vicende editoriali legate alle *Due zittelle*: terminato nel marzo del 1943, il testo fu pubblicato a puntate su «Il Mondo» nel 1945 e solo nel 1949 in veste completa per Bompiani; Landolfi insistette tuttavia per anni perché Vallecchi lo acquisisse e ridesse alle stampe. Ancora nel 1954, in una lettera all'editore fiorentino, Landolfi arriva a definire *Le due zittelle* «il mio racconto migliore». Per la vicenda in dettaglio, si veda la nota al testo di Idolina Landolfi, *ivi*, pp. 1005-1007.

marzo 1943; entro il 1942 Landolfi aveva terminato la curatela e alcune traduzioni per l'antologia bompianiana *Narratori russi*, che tuttavia vedrà la luce solo nel 1948. La presenza nel testo, fra i vari riferimenti intertestuali, dell'immaginario tematico e delle tecniche di straniamento descrittivo di Gogol', Tolstoj e Dostoevskij è dunque avvalorato dalla prossimità cronologica dei due lavori: possiamo infatti supporre che, terminate le traduzioni dal russo per Bompiani, Landolfi abbia iniziato la stesura delle *Due zittelle*. Il secondo motivo, interno al testo, riguarda la fitta rete di violenze che connette tutti i personaggi: Tombo, ucciso per espiare le sue colpe, non è infatti l'unico a subire abusi. Il terzo è la presenza di tutte e tre le varianti basilari dei soggetti legati alla violenza: se è evidente la presenza di personaggi femminili e animali, il racconto presenta infatti una buona dose di elementi perturbanti che innescano dinamiche di violenza fisica, psicologica e sacra. Voglio già da ora sottolineare come questo problematizzi il rapporto fra la realtà razionale e la sua rappresentazione: in un testo a vocazione realistica, che mima dalla prima pagina le forme del bozzetto di provincia, Landolfi inserisce elementi di distorsione della realtà su più livelli, legati proprio all'esercizio della violenza. La postfazione autoriale in cui si parla di un biglietto femminile anonimo, rivenuto in presenza di Giansiro Ferrata e recante scritto la trama del racconto per sommi capi<sup>5</sup>, come pure l'attinenza del testo a un episodio della biografia di Landolfi<sup>6</sup>, appaiono dunque pretesti letterari atti a innescare una più

<sup>5</sup> Ivi, pp. 432-433.

<sup>6</sup> È già stato osservato che, più che dal presunto cartiglio (come fidarsi di un autore tanto attento alla costruzione del proprio personaggio pubblico?), la trama delle *Due zittelle* potrebbe essere ispirata alle figure di due zie di Landolfi, che ebbero una scimmia come animale domestico. Oltre il dato biografico, conviene tuttavia ricordare che, fra i molti ipotesti dietro la stesura delle *Due zittelle*, spiccano *Le sorelle Materassi*; verosimilmente Landolfi aveva presente anche *La morte di Cobò*, testo poetico che Palazzeschi aveva incluso nell'*Incendiario* (1910). Le analogie fra Tombo e Cobò sono molteplici: entrambi scontano con la vita la colpa di aver valicato il confine normativo fra uomo e animale, entrambi subiscono un atto di violenza normativizzante da parte della civiltà borghese. Bisogna tuttavia ricordare che, a differenza di Tombo, Cobò è antropomorfizzato: indossa abiti umani, corteggia donne, è dotato di parola. Al contrario, il narratore delle *Due zittelle* esplicita il suo

estesa riflessione sul reale e la normatività borghese. Sottolineo inoltre come il racconto sia estremamente povero di eventi: buona parte della narrazione è costituita dall'insistenza del narratore extradiegetico sui ricchi motivi liberi dell'intreccio, costruiti ora su digressioni di natura più o meno pertinente, ora su commenti più o meno giudicanti sui comportamenti dei personaggi, ora su descrizioni che paiono alludere a una intricata rete di significati. Risulta fortemente indicativa la descrizione incipitaria:

In uno scuorante quartiere d'una città essa medesima per tanti versi scuorante, al primo piano d'una casa borghese vivevano due vecchie zittelle colla vecchia madre. E buon per il lettore ch'io non sento il dovere, che a quanto sembra altri sente imperioso, di descrivere minutamente simili luoghi! [...]

Il quartiere era tutto risonante di nomi di patrie battaglie, come sarebbe Montebello, Castelfidardo e simili, le quali vie sboccavano in una piazza denominata appunto Indipendenza, o le correivano nei pressi. Pure, tanta gloria era lì fuori di posto, per non dire addirittura sconveniente, e ad ogni modo non riusciva a turbare in nulla la tranquilla, degna e un poco sonnolenta vita degli uomini e delle cose. [...] alle case s'alternavano frequenti muri di giardini, sopravanzati a tratti da un'avara e polverosa chioma d'albero, eucalitti chissà o altri eunuchi vegetali. Giacché poi quei giardini appartenevano ai numerosi monasteri del quartiere, i quali, per essere attaccati alle case e per altri motivi più profondi, estendevano in parte su queste e dentro di queste il loro dominio e il loro sentore. Epperò, volendo dir tutto e in modo sbrigativo, nell'intero rione si respirava una vaga aria di grettezza e di reazione [...]; e si sentiva un riserbo alquanto ipocrita nonché, più pertinentemente, un odor di moccoli e di panni sporchi.

---

desiderio di non voler conferire a Tombo attributi umani; nelle descrizioni della scimmia spiccano, al contrario, doti pertinenti ad altre specie animali. Se insomma Cobò è una creatura, negli atti e nel pensiero, pari all'uomo, Tombo è un essere ibrido e indefinibile, portatore già nel suo corpo di confusione semantica. Segnalo inoltre, ancora nell'*Incendiario*, la presenza dalla poesia *Le beghine*, altra possibile fonte per la costruzione dei personaggi di Lilla e Nena. Per il rapporto fra Landolfi e Palazzeschi nel merito delle *Due zittelle*, cfr. MANUELA BERTONE "Clown admirable en vérité!": Tommaso Landolfi e «Le due zittelle», in «The Italianist», XI, 1, 1991, pp. 90-104, e ANDREA CORTELLESA, *Profanazioni: «Le due zittelle»*, in *Cento anni di Landolfi*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 21-42.

[...] Le due zittelle, che chiameremo Lilla e Nena (diminutivi frequenti fra persone della loro categoria), vivevano dunque a un primo piano, in un piccolo appartamento formato da un certo numero di anguste stanze che davano per metà sulla strada e per metà su una squallida corte, di quelle ove si pongono ad asciugare gli strofinacci, si battono i tappeti eccetera, e donde a tutte le ore sorge un tristissimo odor di risciacquature. Questa corte era però aperta da un lato, e precisamente confinava per una rete metallica con uno dei giardini monacali cui s'è più sopra accennato. Nel qual giardino era posta, riunita all'edificio principale solo per una parete, una piccola cappella simile a un padiglione, che era poi la chiesa del monastero. Due eucalitti appunto la ombreggiavano, biancastri e viscosi, né il giardino, chiuso per i rimanenti tre lati da alte mura, vantava altri alberi o altre vegetazioni. Malinconico giardino in verità, somigliante piuttosto al cortile d'un carcere; a determinate ore vi si potevano vedere le monache dirigersi in silenziosa fila alla cappella, o uscirne, o sostare immammolate per un tempo<sup>7</sup>.

Il primo dato interessante è la costruzione a restringimento visivo della descrizione: il narratore extradiegetico parte da una considerazione generica sulla città per focalizzarsi poi sul quartiere e, restringendo progressivamente il campo della visuale, attraversando per cenni le vie e dilungandosi in varie digressioni, giunge all'appartamento di Lilla e Nena; con l'arrivo degli spazi interni, il campo visivo si restringe ulteriormente, soffermandosi sul circondario della casa, le stanze, gli arredi e, infine, sulle protagoniste. Le pagine successive procedono attraversando una serie di scatole cinesi che, dal paese di provincia, progressivamente si restringono fino ad arrivare alla gabbia di Tombo. Guidano l'intera descrizione gli odori casalinghi: dal leggero lezzo avvertito per le strade, arriviamo ai veri e propri fetori delle corti interne. Il dato, se combinato alla struttura a imbuto della descrizione, è piuttosto interessante e risulta parte di una serie di contrasti. La costruzione formale a imbuto va di pari passo con l'emersione di un senso di soffocamento, alimentato non solo dagli odori, ma anche e soprattutto dal progressivo rimpicciolimento degli spazi. Lo stesso spazio esterno è, del resto, solo apparentemente aperto e agli spazi casalinghi non

<sup>7</sup> TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., pp. 391-392.

corrisponde una effettiva dimensione privata: gli spazi d'intimità sono tanto prossimi fra di loro da annullare le distanze fra pubblico e privato. Graticci, finestre e ringhiere (come le sbarre della gabbia di Tombo) rappresentano tanto il limite della proprietà privata – lo spazio d'auto-rappresentazione del buon borghese – quanto la fessura che permette di osservarsi, e dunque monitorarsi, a vicenda. Il quartiere (ed è, a tal proposito, fortemente indicativo il dettaglio sui monasteri che estendono il loro «dominio» alle case private) agisce insomma come una rete dalle strette maglie: è un sistema di gabbie comunicanti che, mentre affermano il principio della privatezza, consentono la permeabilità da parte dell'occhio esterno innescando un meccanismo di controllo sociale borghese – e infatti la scatola abitativa più piccola, l'ultima ad arrivare, è proprio la gabbia di Tombo. Tutti gli spazi sono parcellizzati a seconda degli abitanti (le monache, i bottegai, gli stessi animali) e delle loro funzioni sociali; l'articolazione dello spazio diviene il primo strumento di difesa dell'ordine sociale e di controllo degli impulsi naturali. Lo spazio domestico e urbano diviene così foriero di una serie di significati più o meno espliciti (la grettezza morale, i valori piccolo-borghesi, la castrazione degli impulsi, la fede) alla base dell'intero racconto.

La strategia del restringimento degli spazi vitali informa l'intero racconto. Landolfi tende, almeno in questo caso, a lavorare su un dettaglio descrittivo (gli odori, ad esempio) che, introdotto in sordina, progressivamente si arricchisce nel corso della narrazione fino a essere integrato in un sistema di *Leitmotiv* degeneranti; l'assurdo nasce così dall'iperfocalizzazione dello sguardo su un particolare cui il narratore aveva precedentemente accennato, che viene poi associato a qualcosa che è solo parzialmente pertinente. In altri casi, la descrizione crea un vero e proprio alone semantico che assorbe le soggettività. In questa allusiva rete ambientale operano i personaggi – e veniamo qui alla seconda questione problematica: la grande attenzione che il narratore dedica a Marietta, la defunta madre delle «zittelle». Essendo morta, Marietta non dovrebbe svolgere alcun ruolo nella vicenda narrata; anzi, la sua macabra presenza contraddice, per l'ennesima volta, l'annunciata esigenza di sintesi da parte del narratore. Lo stesso statuto

di Marietta risulta incerto: l'anziana pare essere contemporaneamente donna, animale e oggetto animato; assistiamo dunque di già alla sovrapposizione delle tre macro-categorie precedentemente individuate. Il corpo della donna subisce infatti un processo di de-umanizzazione che lo carica di un senso di forte alterità; possiamo riassumere il processo in quattro fasi:

1. Incrinamento linguistico: Marietta è una anziana «nervosa ed autoritaria»<sup>8</sup>; i suoi generici dolori sono utilizzati come arma di controllo verso le figlie. Si esprime con una ricorrente frase in italiano regionale («Ah, ah, non ci'â faccio più!»<sup>9</sup>), pronunciata sempre con un tono «stranamente musicale»<sup>10</sup> che inizia a straniare la percezione del personaggio.
2. Decadimento fisico: il ridotto uso degli arti costringe la donna sulla poltrona. L'uso della parola si riduce e il narratore la descrive scorporando gli arti dal ventre. Le si attribuisce inoltre una sensibilità animalesca grazie alla quale presagisce le intenzioni delle figlie; a questo punto, la donna è già divenuta «altro».
3. Decadimento mentale: Marietta è costretta a letto ed è associata a un «ceppo»<sup>11</sup> dagli occhi fissi; non parla più e si esprime percuotendo se stessa, secondo una sorta di codice tiptologico, paragonato a quello «d'un affricano timballo»<sup>12</sup>; continua tuttavia ad avere una fame quasi vorace. Dal letto avverte tutti i movimenti che avvengono nella casa e proibisce alle figlie (e agli animali domestici) di allontanarsi da lei; il «toc toc»<sup>13</sup> di Marietta diviene «la vera voce della casa»<sup>14</sup>. La metamorfosi è quasi completa: la donna, avendo perso

**8** Ivi, p. 395.

**9** Ivi, p. 396.

**10** *Ibidem*.

**11** Ivi, p. 397.

**12** Ivi, pp. 397-398.

**13** Ivi, p. 398.

**14** *Ibidem*.



le basilari funzioni corporali, pare assorbire lo spazio circostante e le figlie stesse.

4. Stadio “totemico”: l’ultima immagine dell’anziana defunta è quella di un teschio virile, con tanto di barba; a questo punto Marietta non ha solo attraversato il confine fra i generi normativi, ma anche quelli fra uomo, animale e oggetto perturbante. Su questi resti si getta disperato Tombo, facendo la sua prima apparizione nella narrazione.

Antonella Anedda ha già individuato nel processo di reificazione di Marietta una prima rottura nell’intreccio del racconto, che da qui in poi scivola verso il perturbante<sup>15</sup>. L’effetto di disturbo perturbante è dovuto alla sovrapposizione grottesca di attributi reificanti e biologici: Marietta è, a tutti gli effetti, un totem senziente e vorace. Più che come un feticcio, ossia come un sostituto simbolico, l’oggetto-Marietta agisce come un totem sacrale che catalizza pulsioni ambivalenti e ambigue. Il progressivo irrigidimento di Marietta in una nuova forma oggettuale è direttamente proporzionale all’acquisizione d’autorità e d’un misterioso sesto senso; al contrario, decrescono le competenze linguistiche, che regrediscono fino a un solo suono non verbale. Landolfi ricorre non a caso a un preciso immaginario: quello dell’Africa coloniale, sede simbolica del rimosso capitalistico europeo, ben presente nella retorica colonialista dei primi anni Quaranta. In questo senso il discorso descrittivo presenta una ulteriore stratificazione di senso: Landolfi non parla mai direttamente di politica e fascismo; permette tuttavia che il testo alluda a una rete di significati ben presente nel dibattito sociale coevo. È evidente che il *milieu* delle due zittelle sia quello della famiglia media fascista: abbiamo davanti donne di ceto medio-borghese, istruzione rigorosamente cattolica e uno spiccato senso di moralità castrante che sfocia nella privazione delle libertà altrui. Possiamo quindi supporre che nel caso di Marietta, incarnazione dei sani principi di controllo borghese, si inneschi un processo di rovesciamento: per eccesso, la

<sup>15</sup> Cfr. ANTONELLA ANEDDA, *Le due zittelle*, in *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, a cura di Andrea Cortellessa, Torino, Aragno, 2009, pp. 183-188.

donna è trasformata nell'alterità coloniale, nel totem che opera come sede immaginaria degli impulsi repressi. La fame, immagine su cui il narratore insiste molto, smette di essere biologica e diviene fame di controllo degli impulsi, fame di castrazione attraverso l'esercizio della violenza – una violenza che Marietta rivolge verso se stessa (il codice tiptologico delle percosse) per controllare e manipolare le figlie.

L'ambientazione facilita e legittima l'operazione rappresentativa: tanto la colonia quanto la provincia sono luoghi immaginari dello scarto e del rimosso, dove permangono vecchie scale valoriali, luoghi del magico e del sinistro. Bisogna comunque ricordare che non c'è nulla di soprannaturale nelle descrizioni di Marietta: l'alterazione della sua rappresentazione tramite il ricorso a immagini oggettuali e animalesche lascia tuttavia emergere un forte senso d'*Unheimliche*. Marietta svolge dunque una doppia funzione, tanto tematica quanto strutturale. Nel primo caso, irradiando la sua presenza negli ambienti dell'abitazione, tinge il senso di soffocamento esistenziale già presente nel testo di una coloritura fortemente sinistra. Non a caso il testo insiste molto sul concetto di castrazione: persino gli eucalipti, principale vegetazione dei giardinetti locali, sono definiti «eunuchi vegetali»<sup>16</sup>. La materia rimossa che torna nel perturbante di Marietta è evidentemente istintuale e ha a che fare con la castrante morale borghese che sarà poi il centro dell'intero racconto; il totem, richiamando la sede per eccellenza di tutti gli istinti repressi europei (l'Africa), si pone come catalizzatore delle pulsioni di tutti gli abitanti della casa – che infatti languiscono e non possono allontanarsi dalla donna. Sul piano strutturale il dilungarsi del narratore sulle fasi della malattia è di conseguenza necessario per arricchire gli spazi di senso e preparare l'ingresso del vero protagonista della vicenda – cioè Tombo. L'esotico immaginario africano funziona perfettamente: contiene la stessa matrice panica, animistica e primordiale che tornerà, oltre che in Tombo, nelle parole di padre Alessio. Marietta stessa, alla fine, diverrà un suono di matrice primordiale, un ritmo che trapassa il segno linguistico tradizionale,

<sup>16</sup> TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., p. 391.

una misteriosa forma di alterità velenosa che continua a esercitare una forma di controllo sullo spazio domestico e sulle vite delle figlie.

Organizzazione dello spazio e corporeità perturbante: questi appaiono come i primi mezzi d'esercizio di violenza sociale e privata, a scopo di normativizzare il reale. E infatti il controcanto di Marietta è eseguito dall'altra nota stonata dell'intreccio: padre Alessio, il cui monologo centrale, col suo afflato fortemente lirico e misticggiante, interrompe bruscamente il progredire discontinuo del narratore. Le parole antidogmatiche del giovane sacerdote accusano, durante il processo alla «scimia», i personaggi (e di riflesso l'intero moralismo cattolico) di voler chiudere dio entro limiti e categorie umane; finisce dunque per risultare blasfema la stessa etica cattolica, basata sul controllo delle pulsioni e su una ipocrita relazione utilitaristica con dio. La divinità cui si rivolge padre Alessio, al contrario, implica una sorta di panismo primordiale e pare alludere alla spinoziana *natura naturans*. Torna ancora una volta, il concetto di limite e di spazio chiuso come violento e anti-naturale strumento di controllo e organizzazione, applicato persino alla divinità; le stesse costruzioni linguistiche risultano limitanti poiché radicate a principi distintivi. Ancora una volta il discorso tematico coinvolge dunque il problema della lingua, in relazione al paradigma di realtà e alla sua rappresentazione. L'atto linguistico che caratterizza Lilla, Nena e Monsignor Tostini, per quanto incerto e grottesco, è un atto basato sul principio di identità e non contraddizione; la caricaturalità ne rende tuttavia evidenti i limiti e mostra l'insufficienza del comune sistema linguistico. Non solo questi atti linguistici non rappresentano dunque la totalità del reale, ma pretendono di limitarla entro comparti definiti, razionali e normativizzanti. Di contro, Padre Alessio nell'esprimersi si trova a dover lottare con l'insufficienza delle proprie forme linguistiche e ricorre ad analogie e metafore – che si riveleranno comunque insufficienti, poiché la lingua, nelle sue forme chiuse, rischia di farsi il primo strumento di violenza nei confronti del divenire della realtà. Padre Alessio tenta insomma di superare un *impasse* logico: non si può rappresentare in una forma escludente e distintiva per sua natura, ossia il linguaggio, una forma sovra-paradig-

matica di realtà, fondata sui principi del possibile e dell'indistinto. Ci troviamo dunque dinanzi a due sistemi logico-linguistici: da una parte quello delle «zittelle», basato sulla logica classica, binaria e distintiva, che regolarizza la realtà e la società parcellizzandola; dall'altra quello di padre Alessio, il cui panismo intende superare il principio classico di identità e non contraddizione. Il tema è caro a Landolfi: non a caso Cristina Terrile ha in più occasioni rimarcato la necessità di superare, nel commentare i testi dell'autore, la tradizionale dicotomia fra razionale e irrazionale in favore di un paradigma di realtà misto e ancipite; la stessa ha inoltre sottolineato la vicinanza delle posizioni estetiche landolfiane agli studi sul pensiero pre-logico di Lévy-Bruhl<sup>17</sup>. Seguendo questa traccia, si può osservare come il paradigma di realtà borghese, verosimilmente lo stesso di cui parla Francesco Orlando a proposito della «svolta storica» settecentesca e ottocentesca<sup>18</sup>, non solo operi violenza sulle forme di alterità anti-normative, ma, nel suo essere intrinsecamente violento, inneschi una risposta di valore estetico e la riemersione del superato. Il paradigma borghese adopera infatti forme tollerate di violenza normativizzante (si veda il rapporto fra Marietta e le figlie, come il meccanismo di controllo architettonico) atte a preservare un sistema forzosamente razionale ed escludente; ove qualcuno o qualcosa provochi una crisi (il «sacrilegio» di Tombo), si richiede un riassorbimento dell'atto eversivo che ristabilisca, ancora tramite violenza, l'ordine. La scrittura letteraria, almeno per Landolfi, non ha il

**17** Sulla crisi del paradigma di realtà razionale in Landolfi, cfr. CRISTINA TERRILE, *L'arte del possibile – ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007. Sul rapporto fra Landolfi e Lévy-Bruhl, cfr. EAD, «La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata». *Tommaso Landolfi nelle regioni dell'indicibile*, in «Between», XI, 21, 2021.

**18** Francesco Orlando ha individuato nell'ascesa della borghesia avvenuta nel Settecento una prima svolta storica che mutò il paradigma culturale di riferimento nella società europea; la seconda svolta è invece collocabile negli anni delle rivoluzioni sociali ottocentesche. Il paradigma culturale borghese, fondato sui principi di razionalità, autodeterminismo e funzionalismo, sostituì il paradigma aristocratico, basato su una visione magica della realtà. Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1991.

compito di sanare tale contraddizione, ma di lasciarla emergere per mostrare l'inconsistenza del paradigma dominante.

In questa tensione bipolarizzata si inserisce Tombo. Rispetto a Marietta, l'operazione rappresentativa compiuta sulla scimmia è speculare: più che umanizzato, l'animale viene ibridizzato. La sovrapposizione di attributi appartenenti ad altre classi animali (il ragno, fra tutti) o agli uomini (l'astuzia) ne distorce la percezione senza intaccare direttamente il piano di realtà, proprio come avveniva per Marietta. Il narratore ricorre, in tal proposito, ancora allo stratagemma dell'iper-focalizzazione: si sceglie un dettaglio e, nel tentativo di definirlo meglio, lo si accosta per analogia a qualcosa di più o meno pertinente; l'analogia degenera fino a farsi metafora e crea un codice rappresentativo ricorrente. L'immagine prende quindi vita nel corpo del testo e altera la percezione della realtà. Questo meccanismo emerge chiaramente nella descrizione che prepara l'atmosfera per il "delitto":

Nel loro [di Nena e una suora, n.d.r.] campo visuale avevano a dritta la porta esterna della cappella, che apriva sul giardino dei due eucalitti, s'intende chiusa dal di dentro; a manca ma come a dir di fronte l'altare, che quasi traguardavano, press'a poco come le tavole d'una ribalta chi sia fra le quinte. Non bastando poi il lumino che, in un certo punto di quest'altare, le monache tenevano sempre acceso, a illuminare convenientemente e irrefutabilmente la scena (era infatti di quelli che hanno lo stoppino galleggiante eppure quasi sommerso nell'olio, e che certo a fugare le tenebre non valgono) la zittella aveva ottenuto di lasciar ardere, a proprie spese, di qua e di là dal tabernacolo due grosse candele. Così l'illuminazione era si può dir festiva, considerata la piccolezza della cappella.

La porta del sacro luogo era sormontata da una specie di rosta, o coda di pavone, senza vetro almeno ora, abbastanza fitta, ma non tanto forse a vietare il passaggio a una scimia<sup>19</sup>.

L'ambiente non presenta, di per sé, nulla di anomalo: siamo in una comune cappella provinciale che nulla ha di sinistro come, al contra-

<sup>19</sup> TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., p. 410.

rio, le premesse lascerebbero presagire. La destrutturazione dello scenario avviene per mano del narratore, con il ricorso a vezzi linguistici dissonanti e alla consueta opera di associazione analogica; il narratore landolfiano è infatti tanto aderente quanto distanziato dalla realtà descritta. L'apparente contraddizione è generata proprio dagli espedienti retorici tesi a creare un sottile effetto di straniamento: da un lato gli intercalari, le similitudini, le digressioni e le scelte linguistiche allontanano dalla realtà fenomenica; dall'altro il ricorso a endiadi con congiunzione disgiuntiva, molto presente nelle descrizioni landolfiane, spesso dotate di una forma aggettivale colta e una più comune («rosta o coda di pavone»<sup>20</sup>), pare voler dare una più pertinente definizione alla realtà circostante. Il procedimento ricorda molto le tecniche di straniamento tolstojane e le strategie descrittive di Gogol'; Landolfi si serve di un approccio espressivo simile per straniare la realtà fino a dotarla di più piani fenomenici. Oggetti e ambienti risultano sì definiti nella loro componente materica, ma contemporaneamente subiscono una distorsione percettiva. La stessa endiadi pare infine essere più un gioco verbale che un atto denotativo: le due componenti aggettivali finiscono per creare un alone semantico straniante attorno alle cose descritte. Il corpo centrale della descrizione ci permette inoltre di analizzare nel dettaglio il funzionamento di tali strategie: si parte dal punto di vista di Nena e della suora, che offre una prospettiva laterale della cappella; il narratore, di fatto, oscilla però fra il punto di vista delle due donne e il proprio sguardo esterno, fornendoci le indicazioni sugli accessi alla cappella da entrambi i punti di vista («a manca ma come a dir di fronte»<sup>21</sup>). Particolarmente espressiva risulta poi la scelta verbale: «traguardare» si riferisce sia all'atto dell'allineamento di un oggetto entro una prospettiva sia, in senso figurato, all'atto di spiare qualcuno oltrepassando con lo sguardo gli ostacoli interposti. Il verbo combina l'assetto laterale della scena con le intenzioni delle due donne e viene immediatamente dopo associato all'azione di un attore che osserva una porzione di palcoscenico da una quinta. La similitudine, nata da

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

una associazione analogica del narratore, informa lo sviluppo della descrizione: la cappella diviene una ribalta da illuminare pienamente per l'ingresso del protagonista – ossia Tombo. La descrizione mostra così una struttura a grappolo: l'immagine principale si sviluppa per analogia e informa la rappresentazione (e la percezione) della materia successiva. Questo sottile gioco retorico altera infatti impercettibilmente lo statuto della cappella conferendole un'aura posticcia, funzionale alla scena seguente, basata sulla caricatura di un atto performativo (la messa) da parte di un animale-attore. La “performance” di Tombo non basterà tuttavia a motivarne l'uccisione.

Si può infatti dire che i delitti della «scimia» sono due, l'uno di natura pubblica e l'altro di pertinenza privata. Il primo, che è poi quello alla base del processo, è l'aver addentato le ostie, aver “celebrato messa” e profanato l'altare di Cristo. Tombo dunque non ha soltanto trasgredito i limiti, la morale e la gerarchia sociale che organizza la vita delle sue padrone, ma ne ha messo in crisi la stessa logica. Torniamo al discorso preliminare sull'alterità: la prossimità dell'animale all'universo pre-logico mette in crisi un sistema consolidato di credenze normativizzanti<sup>22</sup>. L'atto profano di Tombo non è dunque tanto un peccato contro la morale cattolica, ma contro l'intero paradigma di realtà borghese. Se Marietta, con la sua caratterizzazione perturbante, ne incarnava il totem della castrazione, Tombo, che infatti nel testo è descritto come un essere fortemente ibrido negli atti e nelle movenze, rappresenta il polo opposto: l'indistinto anti-normativo. A ribadire ciò, l'animale ha commesso anche un peccato privato: con le sue fughe notturne, come più volte affermato da Nena, Tombo ha infatti tradito anche la fiducia della zitella, che prima di procedere per vie definitive ha voluto in ogni

**22** Nell'opera landolfiana gli animali ricorrono con forte continuità; il porsi come figure dell'alterità dotate dell'abilità di trapassare la realtà fenomenica razionale ha attirato l'attenzione di più studiosi. Per una analisi sfaccettata del motivo dell'animale nella scrittura landolfiana, cfr. PAOLO TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura: saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno Editrice, 2007. Nello specifico, per la relazione fra animale e perturbante, cfr. MATTIA DI TARANTO, *Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E. T. A. Hoffmann*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», LXIX, 2, 2017, pp. 167-186.

modo accertarsi della «moralità» della sua scimmia. Tombo, un animale non razionale, incarnazione delle pulsioni nude, istanza caotica con una coloritura del classico vitalismo esotico e colonialista, ha trasgredito la legge di Marietta, la legge della casa, la legge borghese degli affetti contrattualizzati sulla castrazione degli impulsi. Se ciò non bastasse, Tombo ha infine esposto la famiglia al pericolo sociale – e infatti il testo insiste molto sulle possibili ripercussioni che la violazione di Tombo potrebbero portare alla famiglia. Qualora non si procedesse con una punizione esemplare, Lilla e Nena diventerebbero le escluse del paese; l'esecuzione di Tombo si configura così come l'uccisione di una vittima sacra: sulla scimmia si sposta la violenza pubblica che altrimenti verrebbe esercitata su Lilla e Nena. Non a caso il rimando alla vittima cristologica è esplicito nel testo – ma trovo più interessante che, dopo lunghe meditazioni, Nena si risolva a uccidere l'animale trafiggendolo con uno spillone da cappello, «uno di quegli oggetti che nelle famiglie perbene si tramandano di generazione in generazione»<sup>23</sup>. È insomma la piccola borghesia a uccidere l'animale – non tanto per la trasgressione di per sé, ma per preservare la forma che ha dato al mondo e tutelarsi dai pericoli che verrebbero da una sovversione del sistema normativo. Il possibilismo sovra-razionale di cui è portatrice la forma di alterità va insomma eradicato sul nascere per prevenire una crisi del sistema.

Abbiamo fin qui osservato come il testo appaia strutturato su una serie di tensioni bipolarizzate, al cui centro è situato Tombo, il portatore d'alterità il cui vitalismo mette in crisi un intero paradigma. In conclusione, il testo torna ancora una volta a sviluppare la tensione fra spazio aperto naturale e spazio chiuso antropico. In maniera simmetrica rispetto all'apertura, dopo una lunga ellissi il narratore ci porta nel cimitero di campagna dove riposano Lilla e Nena:

Il camposanto di T. non è lontano dal paese [...]. Ma, o che in quel luogo l'orizzonte sia naturalmente angusto, o chissà mai per quale altro motivo, non si

<sup>23</sup> TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., p. 429.



ha punto l'impressione d'essere in campagna, nella vasta campagna del buon Dio.

Dentro al cimitero, l'orizzonte è contrastato e chiuso da grandi eucalitti coi tronchi lucenti e disquamati, che sempre paiono in morboso sudore; e dal muro di cinta quasi in rovina. Solo, da una parte, si mostra la groppa arida e azzurrina d'una montagna. Su questi eucalitti e sui cipressi, loro ingenui vicini, si posa talvolta e zipila un tordo agitato o un più calmo merlo; ma vivono colà e starnacchiano per tutto l'anno le gazze. Malinconico popolo! Afflitto da non so che ipocondria e indolenza naturali, volano ed emettono il loro verso come tutti gli uccelli; ma se gracidano, un gracidio breve e fluido di consonanti sonore, lo fanno in tono stanco e senza speranza [...]. E quando, chissà come, su un degli alberi capita una vivace pica, le sue strida risuonano pari a quelle d'un bimbo in una casa vuota o colpita dalla sventura, e l'aria medesima d'un tal mondo sonnolento n'è scossa. Ma, giusto, una beffarda ed esuberante pica non può trovar simpatia presso un'accolta di gazze; e così quella se ne ritorna presto ai campi seminati, alle querce, ai meli.

Qui appunto son sepolte le due zittelle, di cui spero che riposino in pace. E a chi guardi attorno pare, insomma, che su ogni cosa si sia deposta un'impalpabile polverina grigia<sup>24</sup>.

Il narratore costruisce la propria descrizione sul contrasto fra lo spazio limitato del cimitero e quello illimitato della natura. Lo spazio sacro del camposanto non è integrato nella campagna, nella cui vastità è possibile avvertire la presenza di dio – e forse solo con questa immagine, dunque senza parole, i tentativi d'espressione di padre Alessio assumono una forma più o meno chiara. Il cimitero si pone infatti come una replicazione dello spazio cittadino: ne è principale indizio il solito senso di soffocamento, che tuttavia viene stemperato dal dettato piano e pacificante del narratore, oltre che il consesso sociale degli uccelli, apatico ed escludente, che allude ai cittadini del paese. L'orizzonte, sede del divino, luogo di proiezione verso l'infinito, sono esclusi dalla visuale: lo spazio del religioso allontana lo spazio del sacro naturale; la stessa flora e la stessa fauna del cimitero appaiono scialbe e squallide, prive di valori positivi. In questo cimitero, insomma, ai defunti è negata la possibilità di tornare alla dimensione dell'indistinto divino

<sup>24</sup> Ivi, pp. 431-432.

e naturale: tornano sì alla polvere, ma si tratta della stessa squallida «polverina grigia»<sup>25</sup> con cui il testo si apre. Gli eucalipti, gli stessi su cui la cucina di Lilla e Nena affaccia, ritornano, privi però di quei significati perturbanti di cui erano portatori negli ambienti cittadini. Il narratore decide finalmente di mostrarci la realtà per quello che è, senza distorsioni; colpisce infatti, dopo un centinaio di pagine baroccheggianti e grottesche, la grigia semplicità della descrizione. Si lascia qui spazio alla moralità cattolico-borghese per quello che vuole essere – ossia quieta esclusione dell'indistinto vitalismo naturale. In tale contesto, la digressione sulle modalità espressive degli uccelli opera contemporaneamente in due direzioni. Su un primo livello, la digressione completa infatti la contestualizzazione naturale e sfuma ulteriormente la descrizione; non è però difficile vedere, fra le interazioni animalesche su cui il narratore si sofferma, un riflesso dei rapporti fra i personaggi del testo. Le gazze del camposanto formano una comunità esclusiva, riflesso dei cittadini – allusione completata dal verso consonantico, che pare ammiccare a una qualche funzione linguistica. Alla pica<sup>26</sup>, portatrice di istanze pertinenti allo spazio esterno, non è infatti permesso di entrare in tale raggruppamento sociale. Lo scorcio e il senso di provinciale desolazione prende infine il sopravvento; di contro, la natura, la stessa istanza incarnata da Tombo e difesa da padre Alessio, è sede di una energia caotica, misteriosa e assorbente, accuratamente rimossa dagli spazi antropici. Landolfi pare insomma percepire nell'elemento naturale il mistero panico delle cose e l'occulto accesso a una lingua che superi i confini della distinzione normativa. La civiltà cattolico-borghese, al contrario, pare voler preservare dal ritorno all'indistinto persino i defunti.

<sup>25</sup> Ivi, p. 432.

<sup>26</sup> Anche in questo caso Landolfi risulta allusivo tramite uno scarto linguistico. "Pica" è infatti la variante colta e letteraria di "gazza"; nel mito classico, inoltre, furono trasformate in piche le Pierie, figlie di Euipe e Piero, per aver sfidato le Muse nelle arti. Nel testo, la distinzione fra le gazze e la pica è insomma, più che zoologica, linguistico-letteraria. Seguendo il rimando letterario e mitologico, non si fatica infine a vedere nella pica una immagine dell'autore stesso, condannato all'esclusione sociale per il suo canto fin troppo giocoso e derisorio.

### 3. Moduli ricorrenti e variazioni sul tema

L'approfondimento sulle dinamiche di violenza normativa a partire da *Le due zittelle* ci porta a inquadrare alcuni fenomeni rilevati nell'estetica landolfiana. Abbiamo visto come le figure perturbanti dell'alterità, ossia Marietta e Tombo, innescano nel testo strappi su più livelli: la loro presenza, minando alle pretese di realtà del testo e spostando di continuo l'attenzione sugli elementi perturbanti, decostruisce un paradigma di realtà esclusivista, normativizzante e borghese, e ne problematizza la forma letteraria che gli sarebbe pertinente – ossia il realismo. Il composito ibridismo letterario delle *Due zittelle*, che ha già attirato l'attenzione della critica<sup>27</sup>, di matrice squisitamente novecentesca, appare dunque esito non solo di una operazione di problematizzazione della realtà razionale, ma anche delle forme estetiche che la rappresentano. In questo senso la donna, l'animale e la creatura soprannaturale tendono a operare nei testi di Landolfi un vero e proprio strappo nel tessuto della realtà e della sua rappresentazione (si veda, ad esempio, *Volturna*, una dichiarazione di poetica quasi esplicita, o il ben più tardo *Gatto telegrafista*): lo spazio e il corpo rappresentano sì strumenti di controllo e violenza, ma insieme alla morale e persino alla tradizione letteraria (penso ancora al metaletterario *La moglie di Gogol'*) presentano cretti che improvvisamente si allargano come faglie e mostrano la fragilità del paradigma razionalistico. La lingua, come ben mostra la regressione di Marietta, è la prima spia di decostruzione.

Il tessuto della realtà è insomma fragile. La tradizione, nel suo senso più ampio di materia tramandata e dunque, nel caso di Landolfi, tanto nel suo senso letterario quanto familiare e morale, presenta delle incrinature attraverso cui chi scrive deve guardare non solo per decostruire la realtà e la tradizione stessa, quanto per averne una più completa percezione, che ne lasci emergere le componenti pre-logiche. Se l'atto violento e normativizzante può coincidere con il ristabilimento di una logica (cattolica, borghese, produttivista e via dicendo) di na-

<sup>27</sup> Sull'ibridismo dei generi in Landolfi (e nelle *Due zittelle*), cfr. MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos Editore, 1998, pp. 51-71.

Iwan Paolini

tura escludente e binaria, anti-paradossale, la creatura “altra” è invece necessaria per accorgersi dell’esistenza di paradigmi anti-normativi. Si può supporre che per lo stesso motivo l’autore preferisca alle similitudini metafore, analogie, sineddochi e costruzioni a grappolo – ossia strutture e figure che, anziché distinguere, sovrappongono soggetti. Per Landolfi la letteratura pare insomma essere sede necessariamente violenta del ritorno del superato, che riemerge per mostrare la fragilità dei paradigmi normativi.

**Riassunto** Il saggio intende osservare alcune costanti tematiche e formali rispetto al tema della violenza nell’opera di Tommaso Landolfi, a partire da una lettura delle *Due zittelle*. Le dinamiche di violenza coinvolgono le figure tradizionalmente legate alle forme di alterità (la donna, l’animale, la creatura soprannaturale) e innescano, oltre che una crisi del paradigma di realtà borghese, una riflessione sulle possibilità della lingua e della letteratura.

**Abstract** Starting from an analysis of *Le Due Zittelle*, the essay aims to examine some thematic and formal aspects regarding the theme of violence in the works of Tommaso Landolfi. The dynamics of violence involve figures traditionally associated with forms of otherness (women, animals, supernatural creatures) and, after causing a crisis in the bourgeois paradigm of reality, provoke a reflection on the possibilities of language and literature.