



Deposited via The University of Leeds.

White Rose Research Online URL for this paper:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/id/eprint/74719/>

Article:

Pich, F (2010) La trama del caso. 'Maria Giuseppa' di Tommaso Landolfi (1930). *Moderna*, XII (2). 89 - 95 (6). ISSN: 1128-6326

Reuse

See Attached

Takedown

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing eprints@whiterose.ac.uk including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.

MODERNA

*Semestrale di teoria e critica
della letteratura*

XII

2 · 2010

UN GENERE SENZA QUALITÀ.
IL RACCONTO ITALIANO
NELL'ETÀ DELLA *SHORT STORY*

A cura di Sergio Zatti ed Arrigo Stara

ESTRATTO



FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

Rivista fondata da
GUIDO GUGLIELMI † · ROMANO LUPERINI · GIUSEPPE NAVA

*

Direzione e redazione

ROMANO LUPERINI

MARIO DOMENICHELLI · MARIA ANTONIETTA GRIGNANI · SANDRO MAXIA
MARIA LUISA MENEGHETTI · NICOLÒ MINEO · GIUSEPPE NAVA
NICOLÒ PASERO · FRANCO PETRONI

Comitato scientifico

REMO CESERANI · STEPHEN GREENBLATT · SARAH KAY · WLADIMIR KRYSINSKI
FRANCO MARENCO · ALAIN MONTANDON · MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ
DOMENICO PIETROPAOLO · CHRISTOPHER PRENDERGAST · JEAN-CHARLES VEGLIANTE

Segreteria di direzione e redazione

MADDALENA GRAZIANO · MARIA ANNA MARIANI

Recapito: «Moderna», Dipartimento di Filologia e critica della letteratura,
Via Roma 56, I 53100 Siena, tel. +39 0577 232530, fax +39 0577 222668, moderna@unisi.it

*

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa, tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,
fse@libraweb.net, www.libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available at Publisher's
web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati con versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, Carta Si, Eurocard, Mastercard, Visa)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

«Moderna» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

LA TRAMA DEL CASO. MARIA GIUSEPPA DI TOMMASO LANDOLFI (1930)

FEDERICA PICH

The analysis focuses on Maria Giuseppa, a Short Story written by Tommaso Landolfi, first published in 1930 and then collected in his Dialogo dei massimi sistemi (1937). Maria Giuseppa is exemplary of Landolfi's main narrative attitude, which is dominated by the narrow span of the Short Story and by the peculiar perspective of first-person narration; such a specific standpoint seems to depend on the writer's overtly problematic relationship with complex plots and with narrative objects different from the self. The diegetic structure of Maria Giuseppa, a sort of confession of an «idiot», is built upon the opposition between an iterative, wandering pace and a singulative, abrupt ending – between the daily habits of a master towards his ugly female servant and their tragic interruption, caused by the rape of the servant and her subsequent death. There is no contradiction between the theatrical aspect of the story, which seems pronounced in front of an audience, and its interior character, because conscience itself is a stage and, in Landolfi's view, writing is always a monologue performed in public. The facts are told by a reticent and unreliable first person, who divagates and continuously loses «the thread» of his own narration: he is unable to explain and organize his past actions (i.e., to narrate) and at the same time he seems to expect an absolution or a condemnation from his narration. The tale undermines the rational foundations of its crucial narrative event and thus calls into question the existence of causal connections between facts, or even the notion of cause itself and, as a consequence, the possibility of determining guilt or innocence. Looking back on this Short Story in his La vera storia di Maria Giuseppa (1954), Landolfi himself described its tragic denouement as something «logic» but «conceived as» absurd and accidental.

«Io» è la prima parola di *Maria Giuseppa*, il racconto che apre *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), la raccolta d'esordio di Tommaso Landolfi.¹ Incipit esemplare per un autore che, per vocazione o suo malgrado, intratterrà sempre un rapporto privilegiato con la forma breve e con la narrazione in prima persona. La stesura di *Maria Giuseppa*, già pubblicato su «Vigilie letterarie» nel 1930, risale al 1929 ed è legata a quella di altri tre racconti rimasti inediti, con i quali, sui manoscritti, forma una serie intitolata, significativamente, *Quattro prime persone*. Accogliendo Landolfi nella sua *Italie Magique* (1946), in compagnia di Bontempelli e Morovich, Contini lo riconosce come narratore «surreale» anche di fronte al quotidiano, come architetto di storie bizzarre costruite per associazioni, secondo una tecnica esemplata in parte sul modello psicanalitico, in parte sull'andamento del racconto surrealista. L'impaccio dello scrittore davanti al respiro del romanzo discende dall'incapacità, più volte ammessa e addirittura esibita, di costruire trame complesse («L'intrigo è sempre stato la mia difficoltà insormontabile»)² e dal rifiuto di architetture estese e totalizzanti, ma anche da quella «noia» testarda e infantile che sembra travolgere, per l'autore e per i suoi protagonisti, ogni gioco

¹ Traggio le citazioni dal racconto da T. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996.

² IDEM, *Rien va*, Milano, Adelphi, 1998, p. 16: «[...] io sarei un di quei tali vocalizzatori [...] che forniscono straordinarie prove di voce, e son poi incapaci di filare una romanza, per non dire di cantare un'opera, o comunque non si decidono mai a farlo» (IDEM, *Des mois*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 26-27).

protratto troppo a lungo. Di questo scrivere razionato, a termine, il pronome «io» è l'irresistibile forza centripeta, marca di una fondamentale inettitudine a raccontare l'altro da sé o a raccontare *tout court*: «Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome?)».¹ Il superamento della forma breve non potrà che coincidere, allora, con l'approdo al diario, organismo che conserva (o finge di conservare) un carattere estemporaneo e non retrospettivo, ancorato, attraverso le date e i luoghi, a determinate circostanze e alle loro immediate conseguenze: in quanto raccolta di annotazioni divaganti e accidentali, che si nega alla tensione ordinatrice propria dell'autobiografia, il diario stesso si può intendere come una sequenza di racconti.

Proprio sul confine tra monologo, memoriale, diario e confessione si disegna una modalità essenziale del narrare landolfiano, la sua tendenza a frantumarsi, instancabilmente, in «glosse autodistruttive».² Nel '54, accingendosi a contrapporre «la vera storia» di Maria Giuseppa alla finzione giovanile che porta lo stesso nome, Landolfi sottolinea l'andamento minuto e digressivo del racconto e al contempo la sua conclusione frettolosa:

Il racconto, interiorizzato (secondo dicono) e neppure alla lontana riassumibile, precipita così, con andamento divagante e per altro riguardo stringato, verso il suo scioglimento, che si potrebbe credere logico, e che in qualche modo lo è, ma che, a torto o a ragione, è comunque concepito come il più assurdo e gratuito, e fornito quasi come una misura d'impossibilità, voglio dire lo stupro di Maria Giuseppa.³

Segue un riassunto d'autore che mette in primo piano la narrazione dell'esistenza di Giacomo e del suo rapporto con la serva,⁴ rivelando la sproporzione diegetica tra il dominante registro iterativo delle vicende quotidiane e lo sbrigativo «scioglimento» tragico, tra un narrare divagante e una catastrofe tanto precipitosa quanto problematica. Lo stupro di Maria Giuseppa è un evento «logico» eppure «concepito» come assurdo e casuale: la sua collocazione in una catena di cause ed effetti è affermata e insieme messa in questione. Discutere il fondamento razionale di un avvenimento narrativamente decisivo significa mettere in dubbio l'esistenza di nessi temporali e causali tra i fatti,⁵ se non la nozione stessa di causa, e dunque la possibilità di stabilire la colpevolezza o l'innocenza. L'opacità

¹ IDEM, *Prefigurazioni: Prato*, in IDEM, *Ombre*, Milano, Adelphi, 1994, p. 101. «[...] (avevo cominciato a scrivere io, e mi son vergognato [...]): ancora e sempre, imperterrito benché furioso con me stesso, [...] io seguito a piantare i miei io in testa al drappello delle parole, quasi portabandiera!» (IDEM, *Rien va*, cit., p. 24).

² Così Montale a proposito di *Rien va* (E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, II, p. 2590).

³ T. LANDOLFI, *La vera storia di Maria Giuseppa*, in IDEM, *Ombre*, cit., p. 111.

⁴ «Ivi un tal disutilaccio, o psicopatico, o le due in una, riferisce della propria irrita e vuota esistenza e delle proprie relazioni con una casta e divota fante campagnola, brutta e già avanzata negli anni, per la quale si suppone nutra sentimenti che vanno dall'attrazione alla repulsione, la quale è dunque sua vittima, ma in certo senso sua carnefice [...] I due vivono soli in una vecchia e grande casa di provincia [...] e tutti i piccoli episodi senza nome, quando non ignominiosi, di cui, a quanto sembra, è soltanto fatta la giornata di questo Giacomo, [...] gravitano attorno alla persona di questa Maria Giuseppa come attorno al loro centro naturale. [...] [Lo stupro di Maria Giuseppa] sembra poi avere per lei conseguenze mortali; almeno, della sua morte il narratore, senza meglio spiegarsi, si confessa press' a poco colpevole» (ivi, pp. 110-111).

⁵ «Né corre mai alcuna relazione fra un istante del passato o del futuro e uno del presente: ciascun attimo, per gli uomini, è un mondo chiuso [...]. Il ricordo è un compromesso: [...]» (T. LANDOLFI, *La piccola apocalisse*, in IDEM, *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., pp. 124-125).

soggettiva che ogni confessione stende sul proprio oggetto si somma, nel caso di Giacomo, alla dichiarata incapacità di spiegare le proprie azioni e di proporle una ricostruzione univoca («non l'ho mai capito»: p. 12; «Io non potrei certo dire perché, se pure lo volessi»: p. 27). Siamo chiamati a giudicare dai fatti, ma i fatti sono narrati da un io «idiota», reticente e inattendibile, che perde continuamente «il filo» e tende a cancellare o a confondere, per via di ellissi e divagazioni, i legami tra gli avvenimenti. Il suo discorso ostenta disinteresse per i dettagli irrilevanti come per le ragioni decisive («che m'importa»: p. 18) ed è fitto di segni di esitazione e di non conclusione: incisi («in fede»), attenuazioni («veh»; «o meglio»: p. 12; «adagio poi»: p. 15), contraddizioni («Cioè, non volevo»: p. 19), omissioni recise ma formulate con noncuranza («ecc.»). Per effetto di un disturbo psicotico o di una cattiva coscienza, o piuttosto per entrambi, Giacomo non è capace di raccontare, eppure sembra aspettarsi dal proprio racconto un'assoluzione o una condanna, una risposta in merito a ciò che è accaduto «dodici anni» prima.

Il narratore deve fare appello a un interlocutore, a una platea reale o immaginaria («sia che si sia, sento che devo raccontarlo a qualcuno»: p. 11), perché lo muove il bisogno di liberarsi dal peso di una «specie di rimorso», pur contrastato dall'opposto impulso a disculparsi («Oh, perché, infine, di che dovevo provare rimorso?»: p. 12). Non c'è contraddizione tra il carattere teatrale del racconto, che sembra formulato davanti a un pubblico o a una giuria di cui sollecita e studia le reazioni, e la sua natura interiore («racconto interiorizzato»). La coscienza stessa è un palcoscenico e un attore può recitare anche a vuoto, anche davanti allo specchio: «un istrione è tale anche davanti a se stesso soltanto». ¹ Per Landolfi la scrittura è sempre un soliloquio pronunciato in pubblico, e la ricerca di una dizione trasparente e casuale non può che rivelarsi vana, anche per un io che parla da solo, chiuso in una stanza o in un'astronave lontana dalla terra: ² anche nella forma del diario, virtualmente senza destinazione, l'autore *agens* non riesce a «non scegliere le parole», ³ anzi, è allora che più si accende il suo tipico «recitato». ⁴ Del resto il legame tra il monologo 'parlato' di Giacomo e la scrittura è rivelato da due indizi posti quasi alle soglie del racconto. Da un lato, le indicazioni cronologiche che siglano la narrazione («dodici anni fa»; «ho trentaquattro anni»), insieme alla data in calce (1929) invitano a sovrapporre autore e personaggio: al momento di scrivere il racconto, Landolfi ha la stessa età del suo protagonista al tempo delle vicende narrate (ventuno anni). ⁵ Dall'altro, un *lapsus*, isolato ma significativo, avvicina Giacomo al protagonista del più tardo racconto *La muta* e ai suoi parenti

¹ IDEM, *Rien va*, cit., p. 16.

² Così in *Cancroregina*, ma cfr. anche *La morte del re di Francia e Il ladro*, in T. LANDOLFI, *La spada*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 42-46 («l'uomo parlava con se stesso; mutando voce, a volte, quasi dialogasse con alcuno. Nella vuota cucina...»: p. 44) o *Ragazze di provincia*, in IDEM, *Il mar delle blatte e altre storie*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 79-86 («intonava – per uso soltanto del cane accucciato in un angolo – pezzi d'opera con relativa mimica»: p. 81).

³ IDEM, *Rien va*, cit., p. 16.

⁴ La definizione è di Montale (*Rien va*, cit., p. 2586). Sul tema, cfr. F. SECCHIERI, *L'artificio naturale: Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁵ Ne *La vera storia di Maria Giuseppa*, Landolfi afferma che il racconto gli fu ispirato da un episodio reale, l'allontanamento della serva dalla casa del padre, che egli ottenne per una pura ostinazione, feroce eppure distratta, casuale, nata dalla volontà di spingere un capriccio fino all'oltranza, solo «per il gusto di vedere come va a finire, [...] di portare una posizione alle sue estreme conseguenze [...], anche forse per beffare il buonsenso, mostrandogli, per dir così, che una risoluzione si può prendere anche a suo dispetto; abbandonati a una coerenza limitata e tutta interna, che in apparenza giustifica rigorosamente i nostri atti, che si nutre unicamente di se stessa [...]» (T. LANDOLFI, *La vera storia di Maria Giuseppa*, cit., p. 113).

dostoevskiani, che si confessano per iscritto, pur ricorrendo, nei loro memoriali, ai modi performativi dell'oralità: ¹ l'inciso «se qualcuno mi conosce» (p. 11) implica che all'inizio della narrazione l'io non si trova fisicamente in presenza di un pubblico reale o mentale (a meno che non lo immaginiamo dietro un sipario ancora chiuso), perché la risata al pensiero di una donna morta per lui può sorgere solo in chi lo ha già visto e associa, nel ricordo, il suo nome al suo aspetto goffo («questo qualcuno non mancherà di ricordarsi del mio naso a peperone»: p. 11).

Fin dall'*incipit*, il ricordo di Maria Giuseppa si lega in modo irresistibile al pensiero della sua morte e alle domande irrisolte sulle circostanze che la causarono: («Io, se qualche volta vado a spasso dalla parte di su, [...], e se passo vicino ai cancelli del Camposanto, penso sempre a Maria Giuseppa. Chissà, forse Maria Giuseppa è morta per causa mia, dodici anni fa»: p. 11). È dopo questa insinuazione che Giacomo per la prima volta chiama in causa i «Signori» ed esplicita l'intenzione di narrare un fatto preciso: («vi voglio raccontare come Maria Giuseppa è morta per me»: p. 11). Nel breve passaggio dal primo al secondo esordio l'ipotesi («forse [...] è morta») è diventata realtà («è morta»), mentre, per compensazione apologetica, una formula ambigua come «per me» ha preso il posto dell'inequivocabile «per causa mia». Nel pensiero ricorrente che sembra indurre l'io a prendere la parola, il bisogno di raccontare e il bisogno di spiegare appaiono inseparabili: narrare «come» è morta Maria Giuseppa significa provare a ricostruire i legami tra la sua morte e altri fatti. Il problema di stabilire l'eventuale responsabilità di Giacomo si intreccia così con quello di definire il rapporto tra l'oggetto dichiarato e l'oggetto effettivo del racconto, la divaricazione o la coincidenza tra intenzioni ed esiti della volontà narrativa. Nella formula «ho perduto il filo», che attraversa il testo come un ritornello, è implicita un'idea di racconto come leggibile concatenazione di eventi, ma la logica narrativa lineare cui l'io sembra aspirare è in contrasto con l'andamento rapsodico e digressivo della narrazione: nel flusso degli avvenimenti, il dominante modo iterativo isola e mette a fuoco azioni che potrebbero essersi verificate più volte («sempre», «qualche volta», «Tante volte») e le associa senza un ordine apparente, come rovistando, a caso, tra i ricordi. Un racconto come *Maria Giuseppa* non è «riassumibile» proprio perché non presenta una trama intessuta di fatti tra loro conseguenti; è dissolto come un'improvvisazione, come uno stralcio di diario, confuso e senza date, una serie potenzialmente aperta di non-eventi evocati alla rinfusa, secondo un disegno non progressivo, ma statico e spaziale, che sembra fondarsi sulla minore o maggiore prossimità tra i personaggi.

¹ «[...] questo soltanto, capire, ho cercato di fare scrivendo questi fogli. E non ho capito. Niente, mai, si capisce; donde che niente si può giustificare. Con che cuore taluno stabilisce il legittimo e l'illegittimo?» (IDEM, *La muta*, in IDEM, *Tre racconti*, Milano, Adelphi, 1998, p. 44). «È accaduto così. Racconterò semplicemente seguendo un ordine. (Ordine!) Oh, signori miei, io non sono per niente uno scrittore e voi ve ne accorgete da soli, ma non importa, racconterò come l'ho intesa io» (F. DOSTOEVSKIJ, *La mite*, Milano, Mondadori, 2005, p. 5). «Adesso poi che mi son deciso non soltanto a ricordarle, ma addirittura a scriverle [certe mie antiche avventure], voglio appunto far questa prova: è possibile, sia pure solo con se stessi, esser compiutamente sinceri e non aver paura della nuda verità? [...] Io [...] scrivo soltanto per me stesso, e dichiaro una volta per tutte che se scrivo come rivolgendomi a dei lettori, lo fo solo per mostra, perché mi riesce più comodo scrivere così. [...] può anche darsi che a bella posta mi figurì un pubblico davanti, per condurmi con maggior decenza mentre scriverò» (F. DOSTOEVSKIJ, *Ricordi dal sottosuolo*, trad. it. di T. Landolfi [1948], Milano, Adelphi, 1995, pp. 59-60). Cfr. A. CORTELLESA, *Landolfi 1929-1937: sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, «Moderna», VI, 1, 2004, pp. 41-64.

La loro interazione è basata sul contrasto tra le mansioni di Maria Giuseppa e i passatempi di Giacomo, tra le attività necessarie per mandare avanti una casa e i gratuiti capricci di un ozioso. Pur parteggiando rispettivamente per l'utile e per il gioco, tanto la serva che il padrone sono estranei alla logica del profitto. Maria Giuseppa, «anima contadina», ignorante e operosa come la Félicité di *Un cœur simple*, si preoccupa solo di lavorare sodo, con dedizione animalesca e autarchica, senza curarsi del risultato né della proporzione tra il tempo e il risultato. Giacomo, aristocratico in disgrazia che vive di rendita, non si interessa della casa o della resa dei campi di sua proprietà, se non dentro una periodica finzione di serietà a beneficio dei coloni in visita; anche quando dà importanza al denaro sembra agire di riflesso, secondo una mentalità che non gli appartiene ma riecheggia quella dei suoi parenti al passo con i tempi. Entrambi sono irrazionali, hanno la testardaggine della bestia e l'ostinazione del bambino, ma manifestano un rapporto antitetico con l'ordine e il caso, con il legame tra le azioni e le loro conseguenze: Maria Giuseppa vive irregimentata, come l'acqua in un tubo (p. 19), mal sopportando qualunque cambiamento imposto alla sequenza sempre uguale dei suoi gesti o delle sue parole; Giacomo, al contrario, si trova in uno stato di costante agitazione nervosa che lo costringe a passare continuamente da una stanza all'altra, da un gioco all'altro, a casaccio e senza regole fisse. Il cortocircuito tra le due serie – lavori della serva, passatempi del padrone – è provocato dal protagonista, che obbliga Maria Giuseppa a uscire «dal suo canale», a venir meno allo schema rigido e primitivo che ne determina i comportamenti: le ordina di giocare a pallone, di stare seduta con le mani in mano, di raccontargli storie del paese, insomma di perdere «tempo», quel tempo che a lei non basta mai e che lui invece non sa come consumare. Tra tutti i giochi che il protagonista comincia e abbandona, è questo il più irresistibile, perché è il gioco dei giochi, il gioco per il gioco: costringere un soggetto 'ordinato', che ha una fiducia cieca nel regime delle cause, a negare radicalmente quel regime, svolgendo un'attività senza scopo e conclusa in se stessa.

Al mondo di Maria Giuseppa abbiamo accesso solo dall'esterno, attraverso lo sguardo e le parole del padrone, ma è lei il «centro naturale» del racconto e di quelle giornate vuote, dalla durata indescrivibile, nelle quali prima o poi Giacomo finisce sempre per cercarla. Maria Giuseppa è il nucleo di una serie di cerchi concentrici che lo attraggono «dentro»: la provincia, la casa, la cucina. Perché passare l'estate al paese? Perché in quella casa grande e fatiscente, solo con la serva? Perché terminare invariabilmente in cucina le peregrinazioni attraverso quelle stanze desolate?¹ Per nessuno di questi movimenti regressivi, che portano dal luogo del progresso e del denaro al cuore di una casa dove regnano le regole arcaiche di una vita elementare, l'io sembra trovare una spiegazione: se non nell'impulso, alimentato dalla noia, a mettere in crisi l'ordine razionale, a farsi beffe del «buonsenso», qualità borghese per eccellenza, dimostrando a suon di bastonate che non c'è ragione di aver fiducia nelle conseguenze delle proprie azioni, che non c'è alcuna corrispondenza tra le une e le altre. Una verità che si ritorce contro di lui nel momento in cui gli eventi, inaspettatamente, costruiscono una trama e la impongono al suo narrare. L'approdo, brusco e tardivo, al resoconto della giornata fatale innesta una

¹ Cfr. L. BARDELLI, *La casa natale di Tommaso Landolfi*, «Studi italiani», II, 2006, pp. 67-77.

coda rettilinea e serrata su un racconto ondivago e spiraliforme: «[...] se ancora non avete capito chi è Maria Giuseppa, peggio per voi. Io vi volevo raccontare soltanto come essa sia morta per me e ho perduto, al solito, il filo» (pp. 24-25). La narrazione, finalmente ordinata e conseguente (per quanto non priva di omissioni),¹ si arresta però davanti alla scena decisiva, assecondando un'amnesia che ha l'aspetto di una clamorosa reticenza, smascherata dagli accenti vividi del ricordo rivissuto («ma io *adesso* la tenevo... [corsivo mio]») e da una precisazione non richiesta («dopo – voglio dire dopo quel momento», cioè 'non dopo la violenza'):

Io non potrei certo dire perché, se pure lo volessi: però ad un certo punto afferrai Maria Giuseppa per la testa e la baciai tanto, furiosamente sulla bocca. Chissà se gridò, se no? Si divincolava, ma io adesso la tenevo ferma con una mano, e coll'altra le strappavo il giamberghino di dosso, le alzavo la veste pesante. Chissà come sarà andata a finire? Io non mi ricordo più niente, Signori, [...] Mi ricordo appena appena, dopo – voglio dire dopo quel momento – Maria Giuseppa a terra.

(p. 27)

Lo stupro di Maria Giuseppa (a rigore menzionato solo dall'autore, non dal narratore) è un punto cieco intorno al quale orbitano, in ordine sparso, tutti i frammenti della sua vita con Giacomo: una catastrofe prevedibile, annunciata e nascosta nei tanti episodi apparentemente insignificanti che l'hanno preceduta? O il culmine accidentale di una serie ripetitiva, irrilevante come tutti i giorni di un'esistenza non avventurosa e non romanzesca, e per questo indifferente alle storie di Sue o di Dumas?² In quale regime logico si spiega o, semplicemente, è potuto accadere?

Un brusco passaggio al singolativo annuncia la discontinuità tra i ritmi abituali della vita di Giacomo e Maria Giuseppa e gli avvenimenti del giorno fatale: «Un giorno, dunque, c'era festa al paese» (p. 25). In un giorno di festa non si lavora e ci si veste con cura: è un giorno eccezionale, che mette in crisi il contrasto tra dovere e gioco, tra mansioni domestiche e nevrotici passatempi, e dunque tra le opposte logiche comportamentali dei personaggi. Entrambi assumono un ruolo diverso da quello consueto, come se un travestimento ne alterasse l'identità: lo sgargiante vestito della serva la trasforma in una donna desiderabile agli occhi del padrone («mi sembrava di vederla allora per la prima volta»; «fu come se la trovassi bella, come se avesse respirata la festa»: p. 25) e la maschera della serietà adulta («Io facevo il serio»: p. 25) gli permette di riconoscere la natura dell'attrazione che prova per lei. Nel rinnegare la consistenza del rimorso, è Giacomo stesso a identificare, indirettamente, l'atto che ha portato alla morte della donna come effetto di uno slancio erotico verso di lei («Non è peccato essere conquistato dalle grazie di una donna»: p. 12; «Se m'è piaciuta un momento, oppure se, insomma, l'ho baciata, che ne ho colpa io? Alla fine non le ho fatto nulla di male»: p. 27). Al passaggio della processione, Giacomo si affaccia, non per curiosità ma per la solita noia («non sapevo che fare»), ed è così che gli accade di vedere, a

¹ «...però è inutile che stia a dire» (p. 25), «...me ne infischio di starvi a dire il perché e il come» (p. 26), «...non mi importa un corno se non capirete quello che è successo» (p. 27).

² «E chi capisce tutte quelle cose che dicono e che fanno d'Artagnan e Aramis? Io sono sicuramente un idiota, ma ho sempre creduto che la vita sia qualche cosa di diverso, di più piccolo, di più grigio...» (p. 18).

un'altra finestra, la serve assorta nel gesto di gettare i fiori verso la statua della santa. Mentre la fissa, come ipnotizzato, ha la lucidità di pensare a come si sarebbe comportato in un'altra circostanza (cioè in un giorno normale): le avrebbe fatto uno scherzo e l'avrebbe distolta, per dispetto, da un'attività per lei gioiosa. Ora invece riesce a relazionarsi con lei in modo diretto, vuole sentirla parlare e guardarla in faccia, mosso da un imprevisto interesse per le sue parole «grasse» e per il suo aspetto sgraziato. Allora la segue in cucina e le chiede di raccontargli «la storia di quella santa che era passata», (p. 26). La vista di Maria Giuseppa a terra, dopo la violenza, lo fa tornare alla realtà, restituendogli, attraverso la veste strappata, la bruttezza di quel corpo indesiderabile, la sua impossibilità di essere oggetto sessuale («Mi faceva ribrezzo, mi faceva quasi ridere quella mammella avvizzita e nera tra un brindello di camicia e la catena di ferro dell'*abitino*»: p. 27).¹ La disturbante anomalia dell'accaduto, il suo essere «misura d'impossibilità» sembra riecheggiare nel nome doppio e archetipico di Maria Giuseppa e nell'ibridismo parentale e di genere implicito nella leggenda della santa, fuggevolmente evocata dal narratore (p. 25): Santa Marina, che viveva tra i monaci fingendosi uno di loro, si assunse al posto di un confratello la colpa di aver messo incinta una donna e, cacciata dal convento, ne crebbe da sola il figlio. La svolta sessuale dell'interazione tra Giacomo e Maria Giuseppa è un fatto prevedibile e insieme imprevisto, assurdo e impossibile – un evento di cui l'io non può immaginare gli esiti e che lo coglie di sorpresa, fuori dal dominio domestico in cui impone, crudelmente e a ogni costo, la sua antilogica: l'esplosione del desiderio è infatti scatenata dall'apertura di uno spiraglio su un luogo diverso dalla casa, la strada dove passa la processione, uno spazio esterno e pubblico, dove Giacomo non può esercitare la tirannia e la sopraffazione, come il cane con i gatti.² Lo stupro della serva non è un gioco come gli altri, non nasce per provocare lacrime o rabbia ma, di fatto, ha conseguenze mortali: discende da un caso ma è anche una causa e, forse, una colpa.

Non esiste una tessitura ordinata né riordinabile dei fatti, e la giornata fatale sporge dalla trama grigia dei giorni come un'escrescenza inspiegabile. Allo stesso modo, quello scampolo di narrazione lineare scaturisce *in extremis* da un corpo narrativo franto e avvolto su se stesso, fatto di rievocazioni parziali, di frammenti di senso, tra i quali è possibile ma non necessario stabilire nessi. Il caso non apre a Giacomo il regno liberato di un'altra logica, ma il vecchio rovello delle cause e degli effetti, la condanna a costruire trame cercando di mettere ordine tra i fatti. Un supplizio senza fine e senza scopo, perché «nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo».³

¹ «Più di una volta» l'ha sorpresa senza «giamberghino» nella sua camera: un virtuale agguato erotico che prelude a quello finale e rivela una bruttezza quasi priva di attributi femminili («era una cosa liscia, senza fianchi e senza petto, e con certe gambe grosse di contadina»: p. 14). Nella prima raccolta di Landolfi, la problematicità di Maria Giuseppa come oggetto del desiderio è confermata dal titolo alternativo del racconto *Settimana di sole (Maria Giuseppa II)*: un racconto in forma di diario, dove il narratore è morbosamente attratto da una ragazzina, il cui fascino acerbo è per lui più intenso quando ha un aspetto «tra discinto e piratesco» («Quanto mi piacciono le donne in abito da pirata o da moschettiere!»: p. 162).

² «Però, dove il padrone suo non era vigliacco e cioè a casa sua, coi gatti, con Maria Giuseppa, anche lui sembrava che acquistasse un coraggio da leone» (p. 13). Nel racconto *L'eterna provincia* il protagonista, che ha una gamba di legno e odia le donne, riesce a essere un dominatore solo con un filo che pende dal soffitto.

³ T. LANDOLFI, *La piccola apocalisse*, cit., p. 124.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Marzo 2011

(CZ 2 · FG 13)



Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 13 del 21.07.1999
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Stampato in Italia · Printed in Italy

*

Si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione e alla casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa · Roma, Serra, 2009² (ordini a: fse@libraweb.net).
Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net

*

ISSN 1128-6326
ISSN ELETTRONICO 1724-0530
ISBN 978-88-6227-361-9

SOMMARIO

INTRODUZIONE

SERGIO ZATTI, <i>La novella: un genere senza teoria</i>	11
ARRIGO STARA, «Una imperfezione perfetta». <i>Il racconto italiano nell'età della Short Story</i>	25

CRITICA.

RACCONTI ITALIANI DEL NOVECENTO

ROBERTA MORI, <i>Un apparente ritorno all'ordine. Quand'ero matto di Luigi Pirandello (1902)</i>	47
ANNMARIA LORIA, <i>Il personaggio e la trama. Una recita cinematografica di Federigo Tozzi (1918)</i>	57
FRANCESCA SCOLLO, « <i>Quella beata sera tentai di ricostruirmi intero</i> ». <i>Vino generoso di Italo Svevo (1927)</i>	67
FRANCESCO GHELLI, <i>L'iniziazione interlocutoria. Inverno di malato di Alberto Moravia (1930)</i>	77
FEDERICA PICH, <i>La trama del caso. Maria Giuseppa di Tommaso Landolfi (1930)</i>	89
ALBERTO GODIOLI, <i>Novella, pointe, modernismo. San Giorgio in casa Brocchi di Carlo Emilio Gadda (1931)</i>	97
FRANCESCO FERRETTI, <i>Fiaba del male. Vita di Aldo Palazzeschi (1934)</i>	107
ELENA FUMI, <i>Un archetipo della scrittura. Il gioco segreto di Elsa Morante (1937 e 1941)</i>	119
ANNALISA IZZO, <i>Tra Zenone e Leopardi. I sette messaggeri di Dino Buzzati (1939)</i>	127
IRENE BAGNI, <i>L'epifania del male. La siccità di Romano Bilenchi (1941)</i>	137
BEATRICE LAGHEZZA, <i>Un racconto ermafrodita. Il signor Münster di Alberto Savinio (1943)</i>	145
CRISTINA SAVETTIERI, <i>Narrare contro il reale. Un paio di occhiali di Anna Maria Ortese (1951)</i>	155
NICOLA FEO, <i>Il giorno più lungo. Gli inizi del partigiano Raoul di Beppe Fenoglio (1952)</i>	163
SIMONA NICCOLAI, <i>L'ultima città dell'imperfezione. La nuvola di smog di Italo Calvino (1958)</i>	173
FEDERICA IVALDI, <i>Scrivere che non si può scrivere. Ennio Flaiano, Il gaio futuro (1958)</i>	181
ANNA BALDINI, <i>Disertare la vita. Trattamento di quiescenza di Primo Levi (1966)</i>	191
FLORIAN MUSSGNUG, <i>Dopo il funerale: posterità e identità autoriale (Pseudonimia)² di Giorgio Manganelli (1979)</i>	201

ALESSANDRO VITI, <i>La scrittura giovanile. Autobahn di Pier Vittorio Tondelli</i> (1980)	211
ELENA PORCIANI, <i>Narrare come manutenzione degli eventi. Dagli aeroporti di Gianni Celati</i> (1985)	221
GIOVANNI GRAIFENBERG, <i>Il passato improcrastinabile di una metanarrazione. Piccoli equivoci senza importanza di Antonio Tabucchi</i> (1985)	229
GIUSEPPE LO CASTRO, <i>Tra racconto e costruzione di leggende. Bellas mariposas di Sergio Atzeni</i> (1996)	239

BILANCI.

UN GENERE SENZA QUALITÀ.

IL RACCONTO ITALIANO NELL'ETÀ DELLA SHORT STORY

<i>Repertorio bibliografico ragionato</i> , a cura di Irene Bagni, Cristina Savettieri, Arrigo Stara, Alessandro Viti	
1. <i>Per una definizione della forma breve in età moderna</i>	251
2. <i>Introduzioni alla Short Story: una selezione dei titoli principali</i>	254
3. <i>Storia e teoria del racconto italiano nel Novecento</i>	257
4. <i>Antologie del racconto italiano del Novecento</i>	269

APPENDICE

IRENE BAGNI, <i>Novella o racconto? Una ricognizione attraverso enciclopedie e dizionari</i>	289
--	-----