

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 12 / Issue no. 12

Dicembre 2015 / December 2015

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 12) / External referees (issue no. 12)***

Giovanni Bárberi Squarotti (Università di Torino)

Mario Domenichelli (Università di Firenze)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Giovanna Silvani (Università di Parma)

Carlo Varotti (Università di Parma)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Shelley Recasting of Southey: from Ghost to Monster*  
SYLVIE GAUTHERON (Paris) 3-28
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare  
(seconda parte)*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 29-50
- L’infelicità del principe felice. Oscar Wilde e Tommaso Landolfi*  
LUCA FEDERICO (Università di Torino) 51-68
- Tracce d’inizio e di fine. Citazioni sacre nelle “17 variazioni”  
di Emilio Villa*  
BIANCA BATTILOCCHI (Università di Parma) 69-85

### MATERIALI / MATERIALS

- Metamorfosi pescatorie: l’uso delle fonti in Giulio Cesare Capaccio*  
DANIELA CARACCIOLO (Università del Salento) 89-107
- Giustino eroico, Giustino tragico. Qualche scheda metastasiana*  
MASSIMILIANO FOLETTI (Università di Parma) 109-117
- Una citazione settecentesca del “Malmantile racquistato”:  
il “Torquato Tasso” di Carlo Goldoni*  
LUCIA DI SANTO (Università di Milano) 119-136
- La copia differente. Due riscritture di Luigi Riccoboni*  
CATERINA BONETTI (Università di Parma) 137-151

### LIBRI (FILM) DI LIBRI / BOOKS (FILMS) OF BOOKS

- [recensione / review] Sebastiano Italia, *Dante e l’esegesi virgiliana. Tra  
Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale – Roma, Bonanno  
Editore, 2012  
CÉCILE LE LAY 155-159
- [recensione / review] Giuseppe Tornatore, *The Best Offer*, Paco  
Cinematografica – Warner Bros Italia – Friuli Venezia Giulia Film  
Commission – BLS Südtirol Alto Adige – Unicredit, 2013  
FRANCESCO GALLINA 161-167





LUCA FEDERICO

## L'INFELICITÀ DEL PRINCIPE FELICE. OSCAR WILDE E TOMMASO LANDOLFI

“Giacché sotto il velo della favola è anche un suggerimento. Questo forse (se proprio lo si deve tradurre in termini di ragione) e, daccapo, il solito: che non serve modificare il mondo esterno, basta riformare o meglio serbare puro quello di dentro, e il primo, che è schiavo del secondo, seguirà, gittando la grave soma e componendosi in meravigliose parvenze; o, se si vuole, che gli uomini faranno bene ad attenersi o rieducarsi all'unica vera realtà. Quale essa sia, non è dubbio: perbacco, è la sua medesima, quella di Andersen, o almeno quella di cui egli ci fornisce così larga testimonianza. Come non è dubbio che ci sia più realtà in queste fiabe che in tutti i possibili *Assommoirs*.”

T. Landolfi, *Le fiabe di Andersen*

### 1. *Un maestro ideale*

Se c'è un autore italiano del XX secolo che ben si presta a studi intertestuali quello è Tommaso Landolfi,<sup>1</sup> le cui opere sono state spesso, e a

---

<sup>1</sup> Edoardo Sanguineti diceva che “a scrivere le opere di Landolfi [...] non era impegnato soltanto Tommasino”, ecco perché nel reperire le fonti dello scrittore di Pico

ragion veduta, accostate ai classici della letteratura russa, francese e tedesca, sia a causa della formazione accademica dello scrittore – laureatosi in lingua e letteratura russa all'Università di Firenze con una tesi su Anna Achmatova –, sia per il cospicuo numero di volumi da lui tradotti fra il 1941 e il 1963 dalle tre lingue menzionate.

Probabilmente, il fatto che Landolfi abbia circoscritto l'attività di traduttore a quelle specifiche aree linguistico-letterarie deve aver dissuasato i suoi esegeti dal tessere legami fra lo scrittore italiano e il mondo anglosassone, eccezion fatta per un illustre rappresentante del settore: Edgar Allan Poe, la cui personalità artistica ha innegabilmente e profondamente influenzato la poetica del nostro autore.<sup>2</sup> La critica, infatti, non ha mai studiato a fondo il ruolo che la letteratura inglese ha avuto nella scrittura landolfiana, quel denso, ironico e proteiforme “*pastiche* di un *pastiche* immaginario”<sup>3</sup> che il suo pubblico ha scoperto a suo tempo e che ancor oggi, fra le nuove leve dei suoi non più “duecentoquaranta lettori”,<sup>4</sup> continua ad essere apprezzato.

Come è noto, Landolfi ha fatto della narrazione di secondo grado, permeata da una buona dose di umor nero e dal gusto citazionistico di un

“gli interpreti devono lavorare, intertestualmente, in proprio” (cfr. E. Sanguineti, *Le rivelazioni di Onisammot Iflodnal*, in “*Gradiva*”, 4, 3, 1989, p. 26).

<sup>2</sup> Si veda M. F. Melchiorri, *Tommaso Landolfi e E. A. Poe. Attraverso il viaggio e la poesia*, in “*Il Cristallo*”, XXXV, 3, 1993, pp. 21-44 e C. Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006. Segnalo, infine, uno dei pochi articoli in cui Landolfi è accostato anche ad altri scrittori di area anglosassone come Jonathan Swift, James Joyce e Samuel Beckett: M. Domenichelli, *Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi*, in *Gli “altrove” di Tommaso Landolfi. Atti del Convegno di Studi. Firenze, 4-5 dicembre 2001*, a cura di I. Landolfi e E. Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 21-35.

<sup>3</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Il “rouge et noir” di Landolfi*, in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1236.

<sup>4</sup> Cfr. T. Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR* (1953), in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 617.

postmodernismo *ante litteram*,<sup>5</sup> il suo personalissimo marchio di fabbrica. E fra le tessere del *patchwork* che lo scrittore ha sapientemente prelevato da fonti remote o irreperibili, per elaborare i suoi classici del fantastico, egli ha certamente attinto alla narrativa di Oscar Wilde.

La decisione di ampliare i propri orizzonti guardando agli scritti di uno degli esponenti più rappresentativi dell'*Aesthetic Movement* non è da considerarsi una scelta peregrina, se si tiene conto del fatto che Landolfi è stato spesso descritto come “un ultimo *dandy* aristocratico e giocatore”, un “maestro di stile e *dandy* di consumatissime eleganze umane”, uno scrittore “a metà fra il *dandy*, il clown ilare e disperato” o ancora un “*dandy* di paese che invecchia scapolo e figlio”.<sup>6</sup> Oltretutto, di Wilde (uno dei primi narratori inglesi a essersi cimentato nella rivisitazione parodica del tradizionale racconto fantastico e nella sua ibridazione con altri generi letterari)<sup>7</sup> Landolfi condivide la versatilità nel misurarsi con mezzi espressivi diversi ed eredita quel *wit* che gli permette di rinnovare un genere apparentemente “anacronistico”<sup>8</sup> nel Novecento.

---

<sup>5</sup> Quella di Landolfi pare una scrittura “che solo fingendosi parodia d’un’altra scrittura (non d’un autore particolare, ma come d’un autore immaginario che tutti abbiamo l’illusione d’aver letto una volta) riesce a esser diretta e spontanea e fedele a se stessa” (cfr. I. Calvino, *L’esattezza e il caso*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 1100). In merito ai rapporti con il surrealismo si veda L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in “Esperienze letterarie”, VII, 1, 1982, pp. 59-81.

<sup>6</sup> Cfr. rispettivamente I. Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in Id., *Saggi*, cit., vol. II, p. 1680; G. Debenedetti, *Il “rouge et noir” di Landolfi*, cit., p. 1228; M. Biondi, *Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi*, in *Il sogno raccontato. Atti del convegno internazionale di Rende (12-14 novembre 1992)*, a cura di N. Merola e C. Verbaro, Vibo Valentia, Monteleone, 1995, p. 234; B. Mariatti, *Tommaso Landolfi: l’inconoscibilità del reale attraverso la parola*, in “Levia Gravia”, 9, 2007, p. 241.

<sup>7</sup> Si pensi anche ai precedenti *Northanger Abbey* di Jane Austen e *Selecting a Ghost* di Arthur Conan Doyle. Si veda G. Cinelli, “*Il fantasma di Canterville*” di Oscar Wilde, in *Il fantastico e l’allegoria*, a cura di F. Muzzioli, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012, pp. 114-115.

<sup>8</sup> Cfr. T. Landolfi, *Rien va* (1963), in Id., *Opere*, vol. II: 1960-1971, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 269. Si veda S. Romagnoli, *Landolfi e il fantastico*,

Ad apparentare ulteriormente Landolfi allo scrittore irlandese è infine la comune ammirazione per le meste atmosfere nordiche così splendidamente rappresentate da Hans Christian Andersen, “alle cui fiabe [...] Wilde si era abbeverato copiosamente, traendone motivi e infiniti spunti”.<sup>9</sup> Ed è proprio questa stima condivisa per il fiabesco a far scattare un rapporto di continuità, più volte registrato dagli studiosi ma non esaminato a fondo, con il racconto landolfiano *Il principe infelice* (1943): un testo per ragazzi la cui fonte d’ispirazione è chiaramente identificabile nel racconto eponimo della raccolta wildiana *The Happy Prince and Other Tales* (1888).<sup>10</sup> E non è questo l’unico esempio di un’appassionata rivisitazione di Wilde, poiché il soggetto di *Favola* (1938), una novella scritta contemporaneamente al *Principe infelice*,<sup>11</sup> aderisce alla vicenda di *The Happy Prince* meglio di quanto non faccia il racconto del 1943.

Solo un’analisi comparata dei due testi landolfiani e di alcuni *tales* dello scrittore dublinese (pubblicati nella raccolta del 1888 e nella successiva *A House of Pomegranates* del 1891) consentirà di approfondire questi accenni, illustrando la scelta landolfiana di farsi umile epigono del

---

in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 17.

<sup>9</sup> Cfr. F. Orestano, *Il principe infelice: Oscar Wilde e la letteratura per l’infanzia*, in “Sidera”, 14 dicembre 2000, all’indirizzo elettronico <http://users.unimi.it/sidera/principe.php>. Si veda anche M. Edelson, *The Language of Allegory in Oscar Wilde’s Tales*, in *Anglo-Irish and Irish Literature. Aspects of Language and Culture*, edited by B. Bramsbäck and M. Croghan, Uppsala, Uppsala University, 1988, vol. II, p. 166 e ovviamente T. Landolfi, *Le fiabe di Andersen*, in Id., *Gogol’ a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 174-178.

<sup>10</sup> Spesso Landolfi si diverte a scegliere titoli allusivi: basti pensare al *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) e a *Un amore del nostro tempo* (1965), che richiamano rispettivamente opere di Galileo Galilei e di Mikhail Lermontov. Anche *Il Mar delle blatte e altre storie* (1939) sembra fare il verso al titolo dell’opera prima dello scrittore irlandese.

<sup>11</sup> Si veda I. Landolfi, *Nota ai testi*, in T. Landolfi, *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 1004.



maestro ottocentesco per poi imprimere sulla sua pagina una sempre più riconoscibile e autocosciente traccia di sé.

## 2. *Da un principe all'altro*

La prima esplicita contaminazione fiabesca della narrativa fantastica di Landolfi risale al 20 maggio 1938, data di fine stesura che appare in calce al manoscritto originale di *Favola*. La novella apparve dapprima in “Campo di Marte” e successivamente confluì nella seconda raccolta di racconti licenziata dall'autore nel 1939, *Il mar delle blatte e altre storie*. Come attesta l'annotazione riportata sul manoscritto originale, durante la composizione di questo libro Landolfi scrive anche *Il principe infelice*, suddiviso in ventiquattro capitoli e completato a Pico il 28 luglio 1938, ma pubblicato da Vallecchi soltanto nel 1943.<sup>12</sup>

Invece di attingere al folclore o alla tradizione orale, l'autore sceglie di misurarsi con la fiaba avvalendosi di modelli letterari particolarmente eruditi: la favola esopica in versi, l'*Asino d'oro* di Apuleio, la fiaba barocca italiana e francese, soprattutto il *fairy tale* inglese dell'Ottocento. Nel *Principe infelice*, peraltro, i riferimenti diretti all'opera di Wilde sono esigui (se escludiamo il titolo) e più vistose sembrano le differenze. Innanzitutto, la vera protagonista della fiaba landolfiana è la principessa Rami e non il principe. Sovvertendo le convenzioni del genere, Landolfi affida il ruolo dell'eroe al personaggio femminile, incaricato di salvare il principe sopraffatto da un malessere interiore, paralizzato dalla melanconia nel proprio castello (anche il principe di Wilde era immobile, statua fisicamente ancorata al proprio piedistallo). E così, per raggiungere il Paese

---

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 1003: “La storia editoriale dei racconti di Landolfi per l'infanzia [...] è quanto mai travagliata: evidentemente in essi Vallecchi non individuava una conveniente operazione commerciale”.

dei Sogni e risvegliare il suo innamorato, la principessa dovrà intraprendere un vero e proprio percorso iniziatico, con una serie di insidie e prove da superare:

“ [...] il bosco era diventato quasi buio, tanto folti erano gli alberi, e di notte ululavano i lupi; chi altri avrebbe osato avventurarsi là dentro, se non una fanciulla innamorata?”<sup>13</sup>

Fra i motivi che Landolfi riprende da *The Happy Prince* possiamo annoverare il cuore spezzato di Rami, che alla (falsa) notizia della morte dell'amato si frantuma con uno “schianto sinistro”, come il cuore di piombo del principe di Wilde (“a curious crack sounded inside the statue, as if something had broken”);<sup>14</sup> ma anche certi tocchi paradossali come la condizione dei bari del Paese dei Sogni che non possono fare a meno di imbrogliare al gioco (“noi infatti di professione siamo bari”),<sup>15</sup> simili all'assurdo sindaco wildiano che emana ordinanze amministrative contrarie alla logica (“We must really issue a proclamation that birds are not to be allowed to die here”).<sup>16</sup> E anche i cinici commenti dei funzionari, che interrompono continuamente l'onirico racconto del principe (“Confesso che non ci capisco un granché [...] E questo lo chiama un bel sogno? [...] Mah, se piace a lui...”),<sup>17</sup> ricordano da vicino gli sterili commenti del maestro di

---

<sup>13</sup> T. Landolfi, *Il principe infelice*, in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 365. Si veda L. Tosi, *Smart princesses, clever choices. The deconstruction of the Cinderella paradigm and the shaping of female cultural identity in adult and children's contemporary rewritings of fairy tales*, in “Miscelánea”, 24, 2001, p. 94 e Ead., *Princess rescuers and lame princes, or how to subvert the polarization of gender in Victorian fairy tales*, in *What are little Boys and Girls made of?*, edited by P. Bottalla and M. Santini, Padova, Unipress, 2010, pp. 37-54.

<sup>14</sup> Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit. p. 384 e O. Wilde, *The Happy Prince*, in Id., *The Happy Prince and Other Tales*, in Id., *The Complete Short Stories*, edited with an introduction and notes by J. Sloan, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 78.

<sup>15</sup> Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 378.

<sup>16</sup> Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 78.

<sup>17</sup> T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., pp. 381-382.

matematica e del professore d'arte o i grotteschi battibecchi degli assessori cittadini in *The Happy Prince*, che già Wilde aveva modellato sui dialoghi clowneschi dei cortigiani di Shakespeare.<sup>18</sup>

Se allarghiamo l'inchiesta ad altre favole wildiane, non è difficile individuare ulteriori indizi. Il sogno rivelatore del principe – al quale appare la spettrale ma salvifica sagoma di Rami – ricalca a grandi linee ciò che accade alla vigilia dell'incoronazione del protagonista di *The Young King*: un giovane erede al trono che rifiuta di indossare serto, scettro e manto da cerimonia dopo aver scoperto nella notte che la preparazione di quei preziosi paramenti ha stremato e affamato i sudditi.<sup>19</sup> E un altro cenno all'opera di Wilde è forse riscontrabile nella marginale presenza del buffone di corte che invano si abbandona ai suoi “bizzarri lazzi”<sup>20</sup> pur di strappare un sorriso al principe, figura tragicomica che rievoca il nano di *The Birthday of the Infanta*.<sup>21</sup> Anche l'apparizione presso il Paese degli Orchi di “gigantesche creature”, tanto fameliche ed egoiste in apparenza quanto buone e inclini a “piangere come bambini”<sup>22</sup> nella realtà, richiama alla mente il protagonista di *The Selfish Giant*, dietro al cui egoismo si nascondono l'afflizione della solitudine e l'amarrezza dell'emarginazione.

Se però ci limitiamo a considerare *The Happy Prince*, il tema a cui più si avvicina *Il principe infelice* è senza dubbio quello della melanconia,<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Pensiamo, per esempio, alle battute di Osric nella seconda scena del quinto atto di *Hamlet*.

<sup>19</sup> Si veda O. Wilde, *The Young King*, in Id., *A House of Pomegranates*, in Id., *The Complete Short Stories*, cit., pp. 141-143. La favola fa ovviamente da contraltare al racconto eponimo di *The Happy Prince and Other Tales*.

<sup>20</sup> Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 360.

<sup>21</sup> Si veda O. Wilde, *The Birthday of the Infanta*, in Id., *A House of Pomegranates*, cit., pp. 154-170.

<sup>22</sup> Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., pp. 372-373.

<sup>23</sup> Sul tema, oltre al fondamentale R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. ital. Torino, Einaudi, 1983, si veda R. Gigliucci, *Melanconia Europa: appunti*, in “Studi (e testi)

accompagnata e in parte cagionata dal lungo isolamento forzato del protagonista: in un enciclopedico castello per Landolfi (“Sulle pareti [...] in parole in segni in immagini, era iscritto tutto lo scibile umano”),<sup>24</sup> nel palazzo Sans-Souci per Wilde.<sup>25</sup> Polarizzando al negativo l’aggettivo *happy* – che ha in questo caso anche valore nominativo, non essendo il principe provvisto di alcun nome all’infuori del proprio titolo nobiliare – Landolfi non fa che riattribuire al protagonista della vicenda l’appellativo che più gli si addice: si è passati, così, da un principe di nome *Happy* che è tutto fuorché felice (“I cannot choose but weep”), a un principe *infelice* sia di nome che di fatto (“il principe cadde nella più tetra malinconia”).<sup>26</sup> Rispetto al modello di partenza, lo scrittore italiano si dimostra più interessato a sondare la patologica interiorità del suo personaggio, affetto da un malessere ripetutamente descritto come uno “strano morbo [...] a tutti sconosciuto”, ben diverso dal “male passeggero” che talvolta “alla giovinezza s’addice”.<sup>27</sup> È una sindrome depressiva che si ripercuote su ciascun membro della corte:

“Il silenzio cadde anche in tutte le sale della reggia; muti i cortigiani le scorrevano senza rumore; ciascuno, fino ai guatterri delle reali cucine, sul più bello delle proprie occupazioni emetteva un sospiro mozzo; su ogni cosa incombeva la pena”.<sup>28</sup>

---

italiani”, 22, 2008, pp. 33-48 e l’antologia *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, a cura di R. Gigliucci, Milano, Rizzoli, 2009.

<sup>24</sup> Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 359.

<sup>25</sup> *Sans-Souci* è il nome con cui Federico II, il Grande battezzò il suo castello di Potsdam. Speculare a questo edificio è il palazzo *Joyeuse*, dove il giovane rampollo di *The Young King* è costretto ad assistere a “tedious Court ceremonies” (cfr. O. Wilde, *The Young King*, cit., p. 142).

<sup>26</sup> Cfr. Id., *The Happy Prince*, cit., p. 73 e T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 360.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, pp. 360-361.

<sup>28</sup> *Ibidem*. È quel che accade ai personaggi de *La belle au bois dormant* di Charles Perrault, in cui al secolare letargo della principessa Aurora corrisponde il sonno incantato di tutti i suoi sudditi, così che al suo risveglio la fanciulla non debba scoprirsi “toute seule dans ce vieux Château” (cfr. Ch. Perrault, *Fiabe*, a cura di I. Porfido, introduzione di D. Galateria, Venezia, Marsilio, 2002, p. 12). Si veda U. Fracassa,

È noto che il sentimento “qui est plus que la gravité et moins que la tristesse”<sup>29</sup> era particolarmente caro a Giacomo Leopardi, un poeta molto frequentato dallo stesso Landolfi.<sup>30</sup> Il tema è compendiato efficacemente in una lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1817:

“A tutto questo aggiunga l’ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s’alimenta e senza studio s’accresce. So ben io qual è, e l’ho provata, ma ora non la provo più, quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell’allegria, la quale, se m’è permesso di dir così, è come il crepuscolo, dove questa è notte fittissima e orribile.”<sup>31</sup>

Nel personaggio landolfiano del principe infelice paiono convivere ciclicamente entrambe le accezioni del nobile sentimento, dalla melanconia aspra e sterile alla melanconia dolce e feconda.<sup>32</sup> Se all’inizio il principe si abbandona alla nera *tristitia*, la rappresentazione onirica scritta e diretta per lui dall’Imperatore del Paese dei Sogni<sup>33</sup> lo guarisce ma non lo priva della melanconia, un “sentimento preciso, dolce e triste al tempo stesso”, che lo

---

*Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Giardini, 2002, p. 67.

<sup>29</sup> Così Victor Hugo definisce la melanconia nella celebre prefazione al *Cromwell*. Cfr. V. Hugo, *Préface*, in Id., *Cromwell*, in Id., *Théâtre complet*, édition établie et annotée par J.-J. Thierry et J. Méléze, Paris, Gallimard, 1963, t. I, p. 414.

<sup>30</sup> *La pietra lunare* (1939) è abbondantemente intriso di citazioni leopardiane, dalla luna che si rivolge all’autore nell’epigrafe introduttiva fino al collage postmodernista dell’appendice, intitolata *Dal giudizio del Signor Giacomo Leopardi sulla presente opera*. Si veda M. Biondi, *Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi*, cit., pp. 107-108 e S. Lazzarin, “*Dissipatio Ph. G.*” Landolfi, o l’anacronismo del fantastico, in “Studi novecenteschi”, XXIX, 63/64, 2002, pp. 207-237.

<sup>31</sup> G. Leopardi, *Epistolario*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1988, vol. I, p. 1025.

<sup>32</sup> Si veda R. Gigliucci, *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, cit., p. 414.

<sup>33</sup> Nel testo landolfiano i riferimenti al mondo del teatro e dello spettacolo sono numerosi.

spinge a cercare la fanciulla del sogno guidato da una “curiosa inquietudine” che lo predispone a “fantasticare, a sognare a occhi aperti”.<sup>34</sup>

Come si vede, le armoniche wildiane del *Principe infelice* sono numerose, anche se si limitano alla ripresa di motivi e spunti tematici senza giungere alla citazione vera e propria. A ben guardare, allora, il maggior tributo di Landolfi al narratore irlandese si nasconde fra le pagine di un altro testo, terminato poco più di due mesi prima della fiaba del 1943: la breve novella fantastica che l'autore intitola *Favola*.

### 3. *C'era una volta... un cane*

Si è utilizzato il termine ‘novella’ perché in realtà, nonostante il titolo (che originariamente avrebbe dovuto essere *Storia d'una storia*), il testo si riconosce tipologicamente e stilisticamente nel repertorio di racconti brevi di marca fantastica tanto frequentati dall'autore.<sup>35</sup> Ed effettivamente, accanto alla presenza di *topoi* assunti dalla tradizione fiabesca (a cominciare dall'*incipit*),<sup>36</sup> il testo fa subito mostra della dimensione tardo-romantica in cui intende muoversi. Il narratore è una cagna che racconta ai “cari figliuoli” una sua avventura di gioventù:

“Molto tempo fa, miei cari figliuoli, ero appena un cucciolo come voi e giravo il mondo al seguito d'un bizzarro signore. I miei ricordi di quell'epoca sono alquanto confusi, ero così piccina e tanto tempo è passato, frugherò nondimeno nella mia vecchia memoria e vi racconterò la più bella storia della mia vita!”<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 383 e p. 385.

<sup>35</sup> Il primo titolo aveva il merito di palesare immediatamente la natura metanarrativa del racconto (si veda I. Landolfi, *Nota ai testi*, cit., p. 991).

<sup>36</sup> Della favola di tradizione esopica, se ci si ferma al mondo occidentale, è riconoscibile soltanto la presenza animale, benché umanizzata, della protagonista.

<sup>37</sup> T. Landolfi, *Favola*, in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 271.

L'estrema confessione della madre di "razza canina"<sup>38</sup> si tinge immediatamente di livide atmosfere funebri, che rimandano sia al *modus narrandi* frequentemente impiegato nei racconti fantastici, in cui un personaggio racconta a posteriori la vicenda di cui è stato testimone anticipandone fin da subito i risvolti drammatici, sia all'eloquio smodatamente patetico di morbose vestali settecentesche:

"Uno strano turbamento, lo confesso, mi prende a raccontarvi questa storia, che siete i primi e gli ultimi a udire, ma la morte prossima m'affida a guardare ogni cosa con occhio più tranquillo; tutto m'appare più lontano e quasi non mio, e, quanto a voi, son sicura che non vorrete giudicar male la vostra infelice madre."<sup>39</sup>

Si riconosce infatti, nella loquela della cagna landolfiana, il piglio delle protagoniste femminili dei romanzi di Samuel Richardson e Denis Diderot (si pensi agli accorati appelli che Suzanne Simonin, nella *Religieuse*, indirizza al marchese di Croismare).<sup>40</sup> Del genere fiabesco, invece, il racconto sfoggia preziose e canoniche descrizioni come questa:

"Suscitando lo stupore e la riverenza di tutti, egli attraversava città sconosciute in un cocchio sontuoso, tempestato di pietre credo preziose, e dietro altri cocchi, ed entroa questi paoli simmie pappagalli, e noi cani d'ogni razza, e altri curiosi animali di remote contrade. Un folto codazzo di palafrenieri, poi, montati su lucenti cavalli, di qua di là dietro davanti al cocchio del signore, coperti d'abiti variopinti e sgargianti, di gale, di pizzi, era incaricato di tener l'ordine fra le turbolenta schiera degli altri cocchi."<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 272.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 271-272. Edgar Allan Poe utilizzava lo stesso espediente narrativo in alcuni racconti, come *Shadow – A Parable* ("Ye who read are still among the living; but I who write shall have long since gone my way into the region of shadows") e *The Pit and the Pendulum* ("I was sick – sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. The sentence – the dread sentence of death – was the last of distinct accentuation which reached my ears"). Cfr. E. A. Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, p. 457 e p. 246.

<sup>40</sup> Si veda D. Diderot, *La religieuse*, texte établi et présenté par R. Mauzi, Paris, Gallimard, 2000, pp. 9-42 e S. Spero, *Introduzione*, in D. Diderot, *La religiosa*, nuova traduzione e cura di S. Spero, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 7-18.

<sup>41</sup> Cfr. T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 272.

Al tempo stesso la dimensione del perturbante (“quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”)<sup>42</sup> non tarda a manifestarsi tra una piega e l’altra del racconto, confermandone la tempra sostanzialmente fantastica:

“Non so dirvi la mia felicità; me ne andai così a zonzo un gran tempo, aspirando voluttuosamente quegli odori nuovi per me eppure, come v’ho detto, così portentosamente familiari.”<sup>43</sup>

Nella stessa direzione va l’accento al motivo della luna, legato a quello ugualmente tradizionale del lupo mannaro<sup>44</sup> e incorniciato da uno scorcio metafisico che ricorda le architetture classiche delle pitture di Giorgio De Chirico, ma anche i mostruosi animali di Alberto Savinio:

“La città era immersa nel sonno; enormi farfalle notturne, grosse come uccelli, mi sfioravano dolcemente il muso levato. Giunsi in una piazza cinta per intero da splendide arcate, snelle ed aeree, dove due fontane a forma di barchette, o qualcosa del genere, facevano udire un sommesso chiocciolo. Fu verso qui che si levò la luna. [...] Sapete meglio di me quanto ci sia funesta, talvolta, la luna; abbaiano, abbaiano contro di lei intere notti. Ma là anch’essa m’era amica.”<sup>45</sup>

Nell’unico angolo della piazza illuminato dal fulgore lunare svetta l’effigie di una statua (“In quell’angolo c’era una statua d’uomo, la più bella statua che avessi mai visto, o che abbia mai visto poi”) e proprio a questo punto la narratrice annuncia l’inizio della sua *vera* storia, a cui il titolo provvisorio della novella faceva riferimento: “Ed eccomi così arrivata

---

<sup>42</sup> Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Opere 1917-1923. L’Io e l’Es e altri scritti*, trad. ital. Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 82.

<sup>43</sup> T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.

<sup>44</sup> Alla medesima raccolta *Il mar delle blatte e altre storie* appartiene *Il racconto del lupo mannaro*, scritto un anno dopo *Favola*.

<sup>45</sup> T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.



davvero alla mia storia, prestatemi ascolto con maggiore attenzione”.<sup>46</sup> Nel tormentato amore della cagna per il freddo simulacro ritroviamo allora, senza possibile dubbio, l’eco di *The Happy Prince* e la malinconica coppia wildiana del principe e della rondine:

“L’avevo certo conosciuta da sempre, non so dirvi che sentimento mi dominava; ma dolce fino allo spasimo, ma furioso, che mi scuoteva tutta, eppure amaro. Avrei voluto piangere lagnarmi guaire e sgambettare di gioia irrefrenabile ai suoi piedi per l’eternità. L’amavo d’immenso amore, e tuttavia, fosse la luna che la batteva, mi pareva a momenti d’odiarla con tutte le mie forze, un’avversione disperata e remota me la faceva balenare quasi verdastra agli sguardi; ma no, l’amavo. Odorava di garofano non so, di giglio, di pietra bagnata, un odore così forte per me! non l’ho più ritrovato.”<sup>47</sup>

#### 4. *Una favola del nostro tempo*

Rispetto al suo modello inglese la *Favola* introduce alcuni elementi originali, a cominciare dal completo mutismo della statua. La “low musical voice”<sup>48</sup> del protagonista wildiano e il poetico intreccio di battute della versione originale sono sostituiti, infatti, da un disperato soliloquio:

“Così giovani, forse ignorate ancora che cosa sia una statua; è una di quelle fredde e candide creature che anche qui potreste vedere se vi fosse permesso uscire. Esse sono uomini, uomini in tutto e per tutto, soltanto sempre silenziosi e immobili, e il più delle volte nudi. Inoltre non hanno sguardo e perciò si possono fissare quanto si vuole.”<sup>49</sup>

Landolfi accentua inoltre la carica erotica del suo testo. Le sfumature omosessuali della fiaba wildiana sono state opportunamente segnalate dalla critica (“la rondine, pur essendo un personaggio maschile, va a innamorarsi

---

<sup>46</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 275.

<sup>48</sup> Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 73.

<sup>49</sup> T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.

del Principe, altra figura maschile”),<sup>50</sup> tuttavia la *Favola* gioca esplicitamente sull’ambiguità di genere e sul sesso della statua (“Quella statua [...] non era del tutto nuda, strani panneggi la ricoprivano, e aveva i capelli bizzarramente pettinati. Non so bene se fosse un uomo o una donna d’uomo”),<sup>51</sup> culminando con un simbolico orgasmo:

“Infine, in un’improvvisa follia, mi accovacciai ai piedi del suo trono e vi deposi in abbondanza del mio liquido d’oro... E subito un gesto così naturale m’apparve mostruoso, un’immensa vergogna mi prese, e fuggii come pazza di là, via, lontano, e ritornai alla locanda dai miei genitori. A loro non osai mai raccontare la mia avventura di quella notte... La mattina dopo ripartimmo, al seguito del nostro signore.”<sup>52</sup>

Se possiamo leggere *The Happy Prince* come la cronaca favolosa di una relazione di coppia, che presuppone la condivisione di un duraturo progetto di vita che soltanto la morte potrà distruggere; la *Favola* di Landolfi sembra suggerire allora una scatto passionale che per un attimo (nel segreto della notte) annulla ogni convenzione sociale. E se la rondine di Wilde rinuncia a migrare in Egitto (patria della smemoratezza, del sonno e della morte e allegorica meta del benessere materiale e del conformismo)<sup>53</sup> e sceglie di morire assiderata ai piedi dell’amata scultura, realizzando l’utopia moderna di un sentimento nobile e disinteressato; la cagna di Landolfi, con “immensa vergogna”, rinuncia all’“immenso

---

<sup>50</sup> Cfr. F. Montesperelli, *I segni dell’indicibile. Emergenze dell’inconscio nelle fiabe di Oscar Wilde*, in “Textus”, II, 1989, p. 57 e si veda R. K. Martin, *Oscar Wilde and the Fairy Tale: “The Happy Prince” as Self-Dramatization*, in “Studies in Short Fiction”, 16, 1979, p. 75.

<sup>51</sup> Cfr. T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.

<sup>52</sup> Ivi, p. 275.

<sup>53</sup> Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 73: “‘I am waited for in Egypt,’ said the Swallow. ‘My friends are flying up and down the Nile, and talking to the large lotus-flowers. Soon they will go to sleep in the tomb of the great King. The King is there himself in his painted coffin’”.

amore”<sup>54</sup> rifugiandosi proprio in quel destino borghese, nel ricordo perpetuo dell’“antica ferita del suo cuore”:

“Gli anni passarono, ma non dimenticai la mia statua. Talvolta, già adulta e già madre, m’avveniva di squittire nel sonno; i miei sposi credevano sognassi furiosi inseguimenti di gatti o di galline, era invece ancora il ricordo della mia statua che riempiva i miei sogni notturni, come le ore tristi della mia giornata.”<sup>55</sup>

Il tentativo finale di ribellarsi al *ménage* familiare, “abbandonando sposo e figliuoli” per ritrovare “la statua della *sua* fanciullezza”,<sup>56</sup> si conclude con un fallimento all’insegna dell’inesorabile scorrere del tempo:

“Della mia statua non trovai vestigio alcuno. Lo stesso cielo benigno, lo stesso ventincello soave e il verde velato degli alberi m’accolsero, ma la mia statua non c’era più! Dov’era sparita, verso dove s’era dileguata? Lo ignoro. O forse non seppi bene cercare?”<sup>57</sup>

La “malinconica saggezza”<sup>58</sup> conquistata dalla narratrice alla fine della sua vita coincide allora con una morale, seguendo una regola canonica del genere favolistico.<sup>59</sup> Giocando abilmente con la destinazione del proprio testo (letteratura per adulti ma anche per l’infanzia, come i “cuccioli” a cui si rivolge il racconto della cagna), la *Favola* di Landolfi si conclude infatti con l’annuncio delle “dure prove” dell’esistenza poichè “al

---

<sup>54</sup> Cfr. T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 275.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 275-276 e sopra cfr. p. 276.

<sup>56</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>59</sup> La morale proposta da Landolfi è tuttavia molto lontana dal “tono bonariamente didascalico di gran parte del ‘fantastico’ vittoriano”. Lo stesso Wilde, del resto, dichiarava che raccontare “a story with a moral [...] is always a very dangerous thing to do” (cfr. O. Wilde, *The Devoted Friend*, in Id., *The Complete Short Stories*, cit., p. 99), rifiutando apertamente una chiara distinzione “fra bene e male, giusto e ingiusto, premio e punizione” come altri autori del periodo (John Ruskin, Lewis Carroll, James Matthew Barrie). Cfr. F. Montesperelli, *I segni dell’indicibile. Emergenze dell’inconscio nelle fiabe di Oscar Wilde*, cit., pp. 41-42.

mondo non sempre i buoni e generosi hanno la ricompensa che si meritano”<sup>60</sup> (come dirà l’autore nell’*explicit* di un’altra sua fiaba):

“Ora udite. Certo anche a voi sarà dato percorrere, quando sarete più grandi, questo mondo, che non è degno delle nostre lacrime; possa il cielo esservi ovunque benigno e il vento carezzevole come fu a me in quel paese lontano, in quel tempo lontano. Siate felici, miei cari figliuoli. Ma purtroppo dure prove vi attendono, forse, e contro di esse dovete esser preparati.”<sup>61</sup>

La medesima pedagogia del dolore serpeggia anche nel finale dolcissimo di *The Happy Prince*. Il cuore di piombo del principe e il rigido corpicino della rondine, gettati crudelmente “on a dust-heap”,<sup>62</sup> sono infatti salvati dagli angeli ma inesorabilmente destinati a vivere separati per l’eternità:

“‘Bring me the two most precious things in the city,’ said God to one of His Angels ; and the Angel brought Him the leaden heart and the dead bird.

‘You have rightly chosen,’ said God, ‘for in my garden of Paradise this little bird shall sing for evermore, and in my city of gold the Happy Prince shall praise me’.”<sup>63</sup>

La sacralità di questo appuntamento ineluttabile con la morte si mescola tuttavia, nella fiaba di Wilde, con uno scatto grottesco che “mette alla berlina l’ipocrisia borghese e aristocratica” e il “radicalismo cristiano” dell’epoca vittoriana.<sup>64</sup> Nella conclusione, infatti, la proposta avanzata dal sindaco e da ciascuno degli assessori cittadini di sostituire la statua del principe con un monumento che rechi le proprie fattezze (“‘Of myself,’

---

<sup>60</sup> Cfr. T. Landolfi, *La raganella d’oro* (1954), in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 834.

<sup>61</sup> Id., *Favola*, cit., pp. 276-277. Si veda M. Dondero, *Le storie per bambini di Tommaso Landolfi*, in *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme. Atti della giornata di studio (Macerata, 23 ottobre 2008)*, a cura di M. Verdenelli e E. Ercolani, Roma, Bulzoni, 2010, p. 100.

<sup>62</sup> Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 78.

<sup>63</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>64</sup> Cfr. L. Tosi, *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 36-37.

said each of the Town Councillors, and they quarrelled”)<sup>65</sup> equivale alla volontà di rimpiazzare l'antico simbolo dell'*élite* aristocratica con l'icona della borghesia capitalista. E il divertito sarcasmo di Wilde colpisce la nuova classe dirigente, più avida e interessata di quella che l'aveva preceduta.

Anche Landolfi, da parte sua, conclude la *Favola* sotto il segno della satira sociale, ma rovescia di fatto il contenuto del messaggio wildiano per trasformarlo in un “gesto noncurante, scrollata di spalle, sberleffo”,<sup>66</sup> con chiaro intento dissacratorio. Tutto si risolve infatti in un altro fiotto di orina, che riprende e deforma inesorabilmente quello ‘amoroso’ dell’inizio:

“Addio, figliuoli, sento che le forze mi mancano. O forse, in un altro luogo della terra, chissà dove, potrete incontrarla, la statua della mia giovinezza. Se così sarà, recatele il mio supremo saluto, deponete ai suoi piedi fiotti di liquido d'oro. Ma non sarà forse essa invecchiata mentre io invecchiavo, non si sarà un giorno coperta di schifosi animali e non sarà così finita miseramente, com'io finisco?”<sup>67</sup>

Anche se privo di componenti ideologiche dichiarate, l'invito cifrato di Landolfi è quello di continuare ad amare le istituzioni sociali e chi le rappresenta (la statua, nel linguaggio allegorico mutuato da Wilde), suggerendo tuttavia di irrorarle ogni tanto di “liquido d'oro” per delegittimarne l'autorità e incrinarne la cieca venerazione.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 78..

<sup>66</sup> Cfr. I. Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 1100.

<sup>67</sup> T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 277.

<sup>68</sup> Giorgio Bárberi Squarotti non vede nel fantastico del primo dopoguerra un'allegoria del totalitarismo rispondente alla “necessità di un parlare esopico, che sfugga al controllo della censura” (cfr. G. Bárberi Squarotti, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Torino, Mursia, 1987, p. 209). Landolfi non si occupava di politica e secondo l'amico Carlo Bo sarebbe stato addirittura “inutile chiedergli quali fossero le sue idee politiche, non ne voleva avere” (cfr. C. Bo, *La scommessa di Landolfi*, in T. Landolfi, *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. IX). Tuttavia non si può negare che l'autorità fosse in quegli anni rappresentata dal fascismo e che nel 1943 una più esplicita manifestazione del proprio dissenso nei confronti del regime costò allo

---

scrittore un mese di reclusione come detenuto politico nel carcere delle Murate a Firenze. Si veda I. Landolfi, *Cronologia*, ivi, p. XLVIII.

Copyright © 2015

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*