

La isotopía de la naturaleza en La pietra lunare de Tommaso Landolfi

ROSARIO SCRIMIERI

. Universidad Complutense de Madrid

La pietra lunare de Tommaso Landolfi (1939) puede ser interpretada desde la perspectiva de una poética fundada en el símbolo, tal como se muestra en la teorización y práctica del primer romanticismo (Scrimieri: 1996). De acuerdo con esa poética, la novela tendería a la realización de una gran síntesis de contrarios cristalizada en torno al concepto clave de naturaleza, que en la novela personifica la figura de Gurù, protagonista femenina. Ella es la representación del ser naturaleza en que consiste el sustrato primordial del ser hombre, y esa condición es la que el protagonista masculino estaría llamado a reconocer e integrar en sí mismo en la secuencia culminante de la mirada de las Madres. La isotopía de la naturaleza se tematiza en la novela, además, como cosmos y espacio en que los protagonistas están inmersos, así como también en culto ferviente a la misma, expresado en el discurso de los diversos sujetos textuales [narrador diegético, personaje de Gurù (Scrimieri: 1998)]. Dedicaré este trabajo a la manifestación de ese culto ferviente en el discurso del narrador extradiegético, deteniéndome en el uso de la sinestesia, así como también analizaré la isotopía de la naturaleza en la modalidad de la femineidad, encarnada en la figura de Gurù y en relación con los temas de la sexualidad y del amor. Estas diferentes manifestaciones se revelan en algunos contextos de acuerdo con el paradigma romántico novalisiano, instaurado en la novela por uno de los epígrafes dedicado a *Los discípulos de Saís*, y en otros aparecerán transformadas según la deriva que a los principios, figuras y temas de ese paradigma impone el simbolismo.

1. En la primera parte del capítulo sexto el narrador extradiegético —«spazio che possiamo ritenere coestensivo a quello dell'*Auctor*, al suo

universo di valori e al suo sistema di conoscenze» (Agosti 1986: 114)— da voz a la isotopía de la naturaleza, entendida como culto ferviente a la misma. El comienzo de este capítulo es fundamental respecto de la estructura de la novela pues constituye la transición entre la primera y la segunda parte del relato: el paso del mundo de la realidad diurna, conocida, banal e inmediata (las escenas de la vida de provincia a que alude el subtítulo de la novela), al submundo misterioso lunar y desconocido que se oculta tras aquélla. Desde el punto de vista sintáctico narrativo, la bisagra que posibilita el paso de un mundo a otro se concreta en la primera secuencia de ese capítulo, compuesta por los cuatro primeros párrafos narrados por el narrador extradiegético. En un movimiento de acercamiento a la instancia generadora del relato, el narrador extradiegético describe y recorre la misma trayectoria ascensional, de alejamiento del espacio conocido y de penetración en lo más recóndito de la alta montaña, que los protagonistas realizarán inmediatamente después para alcanzar el valle que oculta la gruta donde el protagonista vivirá su experiencia iniciática¹.

A diferencia de lo que opina la mayoría de la crítica, la actitud de amorosa proximidad y de atenta contemplación de la naturaleza no queda en la novela relegada exclusivamente al personaje de Gurù (cuya identidad es naturaleza misma) sino que también caracteriza al narrador extradiegético que igualmente da muestras de esa actitud a lo largo de la descripción-narración de ese trayecto ascensional, a plena luz del día, por la alta montaña. Al comienzo del capítulo sexto se interrumpe, pues, el relato que el narrador diegético venía refiriendo a los protagonistas y hace su entrada el narrador extradiegético. Éste no aparece bajo la forma del pronombre en primera persona sino en una construcción impersonal² que, a mi modo de ver, es representación de un intento de acercamiento al enunciatario, adoptando su voz la neutralidad pero a la vez la disponibilidad explicativa de un guía (de un texto guía) de alta montaña que llevara de la mano al inexperto excursionista (lector):

¹ También en otra novela de Landolfi, *Cancroregina* (1950), se produce la paradoja de un recorrido ascensional que se resuelve en penetración en la tierra y descenso a lo profundo y oscuro de una gruta, rasgo simbólico de carácter dialéctico que representa, como en *La pietra lunare*, la especial naturaleza de la *quête* que mueve al relato.

² La forma impersonal se alterna, en otros momentos, con la primera persona del plural que representa, igualmente, la intención del sujeto de la enunciación de hacer copartícipe al enunciatario de la experiencia que está narrando y del espacio que está describiendo: «E via via, sempre più lontano, in compagnia di questi selvatici amici, oltrepassiamo la Pietra Zenna, /.../ imbocchiamo il Varo della Scurla, valichiamo gli scriniali delle alte serre, raggiungiamo la Forcella dei Greci...» (p. 97).

Chi da P. si diriga verso il Faggeto non gli conviene prendere il sentiero che attraversa le Falasose e attacca la pettata del Catascone —di qua allungherebbe un poco— ma piuttosto quello detto, perché segue un torrente, nella prima parte del suo percorso Cantarella, dove si sottintende pomposamente *via* o *strada*; esso invece da sentiero diventa presto traccia, affidandosi quindi, da ultimo, all'interpretazione del viandante. /.../ E ora, usciti alla meno peggio di là, ciascuno s'affidi alla conoscenza dei luoghi, alla saldezza dei propri gartetti e al senso profondo degli itinerari montani (pp. 95-96).

Hay que hacer notar, sin embargo, que la profusión de topónimos en esta descripción produce, respecto del lector, un paradójico efecto de acercamiento-distanciamiento. La voz del narrador va mostrando los detalles del camino ascensional, sembrando la descripción de nombres propios, motivados la mayoría de ellos por la semejanza de su referente topográfico con una forma animal («Lustra del Cinghiale», «Grotta dell'Orso», «Serra Capriola», «Campo della Lepre») o con alguna parte del cuerpo femenino («Pietra Zen-na»). Los topónimos aparentemente anclan el espacio a un referente geográfico concreto, la región de Pico Farnese, pueblo natal de Landolfi; referente cuyo nombre, sin embargo, de acuerdo con la convención literaria de los relatos espacialmente desreferencializados se silencia, apareciendo sólo aludido con la letra mayúscula P. Llega un momento en que la aparente voluntad referencializadora que la profusión de topónimos implica, contrariamente a la función que lingüísticamente estaría llamada a ejercer, comienza a surtir ante el lector el efecto contrario. Comienza a producir el efecto de extrañamiento y de pérdida espacial, la sensación de que aluden a un espacio laberíntico al que sólo tiene acceso el narrador, transformándose así de marca referencializadora, en su opuesto, en signo desreferencializador. Los topónimos se van imponiendo por su valor puramente fonosimbólico, casi como palabras mágicas necesarias en un rito que va a habilitar el espacio donde hará emersión el mundo de la ficción. Por ello, se verifica aquí una vez más el doble juego al que nos tiene acostumbrados la escritura de Landolfi: por un lado, como veremos enseguida, la *real* voluntad de acercamiento y de identificación del sujeto de la enunciación con su enunciado, de forma que el enunciatario queda persuadido de la relación de verdad que existe entre aquél y su palabra; pero por otro, el reconocimiento de que la voluntad de acercamiento del espacio al enunciatario es, en realidad, sólo *aparente*. A través del uso de los topónimos, el autor a primera vista parece que está poniendo a disposición del lector el espacio que está recorriendo, como invitándole a que, a su vez, repita el itinerario descrito pero terminamos por per-

cibir que ese espacio, en realidad, es exclusivamente propio, es un ámbito nacido para y de su ensoñación fantástica³.

Saturada de défticos espacio-temporales que crean la sensación de profundidad espacial de abajo a arriba, a medida que la ascensión progresa —la sensación del espacio se crea ante nosotros vinculada a las percepciones sonoras⁴—, las características de la descripción demuestran en el sujeto de la escritura una actitud básica de proximidad, de contemplación atenta de los detalles más insignificantes que conforman el paisaje que le rodea; el narrador conoce el nombre de las hierbas, distingue a los animales por sus huellas, a las aves por su vuelo y su canto, a los insectos por su zumbido; sabe lo que ocultan las cavidades y grietas más secretas de las rocas⁵. Paulatinamente el acercamiento a la instancia enunciativa se va intensificando, no sólo a partir de la sustitución de la forma impersonal por la primera del plural, y a partir de la profusión de défticos espacio temporales, los *quì, lì, ora, adesso, ancora* que designan inequívocamente el tiempo y el espacio de quien habla y describe, sino también a través de la emersión de una serie de procedimientos lingüístico-estilísticos que son marcas y huellas de la presencia del autor y que denotan ese espacio textual —su discurso y el referente al que apunta— como ámbito de proyección de su propia subjetividad. El ritmo de la frase, las rimas, las aliteraciones, la selección del léxico lo hacen evidente. La intensificación del uso de los vocativos, de las exclamaciones,

³ Como dice Zanzotto «essi [los topónimos] non «significano» nulla, nemmeno se ci si prende il piacere di controllarli su una carta geografica / topografica per ritrovarli uno a uno. E nemmeno servirebbe visitare i luoghi da essi denotati lungo un itinerario iniziato alla ricerca del salto nel vuoto, del passo attraverso l'ineffabile» (Zanzotto 1990: 23).

⁴ «*Fin qui* infatti s'ode *ancora* il cozzare d'un campanaccio e una voce lontana, solare, di pastore; *ancora* balena *più sotto*, a tratti, qualche toppa di terra rossa arsa e granulosa. Ma *più in là*, dove la macchia e il lento bosco ceduo cessa del tutto ed è solo pietrame pietrisco erbuccia bruciata e qualche raro sterpame di carpini e di stipa, il sole nel gran silenzio sembra ronzare; s'ode lo schiocco d'uno scarabeo che s'è levato e s'è riabbattuto subito, giunge con violenza una frotta di cardellini, il cui debole cinguettio si perde nell'aria, e dilegua, una picca spintasi *fin quassù* riprende precipitosamente la via del basso, salvo a fermarsi poco *più sotto* per abbandonarsi ai suoi rauchi motteggi, un tordo marino passa *alto* col suo tenue gracidio —ed è tutto. Se mai un branco lontano di cornacchie, spaventato da una volpe indolente il cui fulvo dorso si vede balenare fra le scope, si leva un momento gracchiando; gli altri abitatori di questi luoghi, pernici lupi, non danno segno di vita» (pp. 96-97). «Anche cardelli e gracchi son restati *indietro*. Il primo nibbio in ruote regali si leva dalle coti; più petulante il magro gheppio si lagna un istante, perfettamente immobile sulle sue ali contro il sole» (p. 98).

⁵ «In quei cavi, per i cacciatori e le bestie selvatiche, s'annidano gli acquari col loro midollo di sfilacce verdi, che chi beve deve scerner di tra i denti» (p. 96).

maciones, de las repeticiones va mostrando el grado de participación afectiva del sujeto en lo que está describiendo, hasta culminar en el momento de la llegada al valle de Sorvello, donde el fervor y el culto a la naturaleza confluye en el fervor y el culto a la palabra, en el uso del registro lírico del lenguaje, en uno de los momentos de *La pietra lunare* de más intensa manifestación de la poesía:

Ed ecco infine Valle Vona. Valle Vona, coppa di tenue smeraldo fra cime otondenggianti e sassose; /.../ Ancora due passi e Sorvello ci apre le sue porte: ci fermeremo qui per ora.

Sorvello! Sotto il cielo di giada, chiusa fra il bacío della Serra Capriola il pietroso Campo delle Lepre e le impervie pendici del Faggeto, Sorvello, piccola valle montana, s'allunga dolcemente. Dominatrice delle alture, la Serra Capriola pure s'ottunde e s'arrotonda ingenuamente, con vena di fanciulla; e dunque un mite accordo s'è stabilito fra lei e la casta sorella Sorvello. E in verità a Sorvello tutto, l'aria, l'erba, hanno una fragile albedine; suono di quest'albedine, uno scarso odore d'erba ruta ne esala. Sorvello fra quel selvaggio deserto, è come una fanciulla che canticchi distratta, mentre leva gli occhi malinconici (p. 98).

No es necesario insistir en el análisis de esta descripción para poder afirmar que es uno de los momentos en *La pietra lunare* de mayor identificación explícita del sujeto de la enunciación con el enunciado, momento de «verdad», en el que el lector queda persuadido de que no se abre resquicio o duplicidad alguna en la voz narrativa y en el que reconoce a un *yo* implicado en una relación de verdad con su enunciado, verdad que se resuelve como relación de proximidad y de amor hacia el referente aludido. Son signos de esta identificación, además de la repetición de hasta seis veces del nombre propio del valle, «Sorvello», ciertas imágenes ya conocidas por su genealogía simbolista: «Valle Vona, coppa di tenue smeraldo», «sotto il cielo di giada». No es, sin embargo, la intensificación preciosista la marca de esta identificación sino la presencia, a nivel figurativo, de una analogía continuada, la «fanciulla», imagen en la poesía landolfiana de poderosa carga simbólica que hace translucir la presencia del autor y transfigura el paisaje precisamente en el sentido contrario al del preciosismo. El valle se ensueña a partir de la virginidad y dulzura de las formas y de los gestos de una *fanciulla*, imagen privilegiada de la femineidad en el primer romanticismo. Significativamente encontramos esta imagen en un libro de poesía landolfiano muy posterior a *La pietra lunare*, en *Viola di morte* (1972), en un poema donde el *yo*

poético recuerda el valle de Sorvello como objeto de la lejana ensoñación de su juventud, ligada a la escritura de nuestra novela: «*Sorvello*, amore di pas-sati giorni, / Volli ridurti a fanciulla, / E sei restata valle, / Ahimé quanto re-mota» (Landolfi 1991: 883).

La *fanciulla* sería la novia mística novalisiana, la «fanciulla di sogno» a la que dar un «casto bacio» del poema «Orrore tanto a lungo», de *Il Tradimento* (1977)⁶, mientras que en el simbolismo, unido al preciosismo formal, se produce el deslizamiento hacia el aspecto desacralizado de esa ensoñación, hacia su forma pervertida, culminante en la figura de la mujer misteriosa y fatal, sofisticada y destructiva. El valle se ensueña, en cambio, a partir de la virginidad y dulzura de las formas y de los gestos de la femineidad adolescente y en consonancia con el significado simbólico de esa imagen-idea hace aparición un léxico tendente a la sencillez y a la representación del mito lunar virginal: «piccola valle», «s'allunga dolcemente», «s'arrotonda ingenuamente», «vena di fanciulla», «mite accordo», «casta sorella». Es importante notar la reaparición de los rasgos de la castidad y de la ingenuidad, dedicados por el narrador diegético a la luna y las estrellas en una de las primeras descripciones de la novela, aspectos que hacen referencia a la cualidad de la inocencia y la pureza en el ámbito de la sexualidad; la femineización y sexualización del paisaje en el sentido de la virginidad no se debe desvincular del motivo principal del relato: en las entrañas de ese mismo valle se encuentran la grieta y la gruta «Fosso La Neve», donde se realizará la iniciación del protagonista y la experiencia de las Madres. La visión que el narrador extradiegético da ahora del paisaje y del espacio, al margen del relato, es la de su otra cara: su visión virginal y auroral, extremo dialéctico de lo tenebroso y oscuro que se oculta tras esa apariencia, al igual que el secreto que se encierra tras la identidad de la «fanciulla, distratta e malinconica» y cuya existencia ella misma ignora.

El valle de Sorvello se presenta como meta y conquistada recompensa de un trayecto ascensional, difícil, rodeado de un paisaje duro y agreste. Ambos espacios, el de la áspera trayectoria ascensional y el del valle de Sorvello, revelan la proximidad e identificación del autor con la naturaleza, en una secuencia que, como hemos dicho, es bisagra en el relato, antes de penetrar éste en los secretos y en la profundidad de la montaña; es una secuencia que puede interpretarse como señal, como si la proximidad e identificación del

⁶ «Poi, desto, vidi che nuotavo / In acqua nera tra scogli / Ferrigni, tra impraticabili / Piagge nevose, e che non mai / Avrei raggiunto la proda, / Avrei recato un casto bacio / Alla fanciulla di sogno, / O deposto ai suoi piedi il mio fardello».

autor con el espacio natural fuera la condición necesaria para poder acceder a ese segundo mundo; como si se tratara de la trayectoria de un recorrido ascensional diurno y solar, también iniciático, del autor, que es requisito indispensable para la realización del recorrido ascensional lunar y nocturno que habrán de hacer luego los personajes en el mundo de la ficción. En efecto, sin solución de continuidad, yuxtapuesto a este pasaje bisagra, se sucede el relato del narrador diegético, describiendo el mismo recorrido ascensional, esta vez realizado por Gurù y el protagonista, bajo la luz de la luna: «Gurù camminava leggera, /.../ Giovancarlo la seguiva a fatica; ma non c'era il sole, c'era la luna» (p. 99). Es interesante resaltar el contraste que se instaura entre la voz de Gurù (Scrimieri:1998) y la del narrador extradiegetico en relación con la isotopía del culto y amor a la naturaleza. En aquella la naturaleza provoca una actitud de excitada emoción. Esto hace que los detalles del recorrido ascensional que describe la voz mesurada de nuestro narrador (sin que olvidemos, sin embargo, la emoción que revela el momento culminante de su llegada al valle de Sorvello) aparezcan allí bajo la desbordante expresión del lenguaje de Gurù, manifestación de su identificación con la naturaleza y del conocimiento ingenuo y primitivo que posee de la misma.

1.1. Dos de los rasgos principales de la poética y del pensamiento romántico novalisiano se manifiestan en el pasaje de Landolfi dedicado al valle de Sorvello: por un lado, la armonización de elementos contrarios representada a través del «mite accordo» que se produce en el paisaje entre las suaves formas del valle y las agrestes líneas de la sierra que lo rodean; y por otro, un rasgo que en la obra de Novalis *Los discípulos de Saís* (citada en uno de los epígrafes de la novela) se presenta como una peculiaridad fundamental del maestro: su capacidad de unificar en *una* las diversas sensaciones y de integrarlas con el pensamiento: «egli udiva, vedeva, toccava e pensava nello stesso tempo. Prendeva gusto a collegare tra loro cose lontane» (Novalis 1985: 30). Este fenómeno psíquico, a la hora de su representación lingüística, tiene como figura privilegiada a la sinestesia, figura reina de la poética del simbolismo que, sin embargo, aparece consagrada desde los albores del romanticismo en un poeta como Novalis. En este fragmento que Landolfi dedica al valle de Sorvello, sostenido por la voz más próxima a la instancia generadora de la escritura, la del narrador extradiegetico, aparece una sinestesia donde sonido, color y olor se transforman e interpenetran unos en otros, matizada por el rasgo de la «fragilidad» y de la «escasez» pero que hace presuponer ese fondo sensorial perceptivo unificado y que trae a nuestro texto la resonancia del intenso canto a la sinestesia de las *Correspondences*

de Baudelaire: «E in verità a Sorvello tutto, l'aria, l'erba, hanno una fragile albedine; suono di quest'albedine, uno scarso odore d'erba ruta ne esala».

Es importante detenerse en el uso de la sinestesia por parte de Landolfi en un pasaje como éste de *La pietra lunare*, «visitado» por la poesía y perteneciente textualmente a la instancia enunciativa más próxima al autor. Poesía y poética de las correspondencias —en el sentido de escucha y acceso a los aspectos benéficos y vivificantes de la sensorialidad— se identifican. Poesía y poética del símbolo, según la tradición romántica, son uno; y pérdida de la visión simbólica, de la posibilidad de establecer el «mite accordo» entre los contrarios es igual a la pérdida de la capacidad poética en nuestro autor. Por ello, hemos considerado a *La pietra lunare* como un caso de realización de la visión simbólica, de la poética de la síntesis de los contrarios, pero como un caso de realización inestable, pues la inestabilidad, la duda sobre la aceptación de esa poética y de esa capacidad simbólica y visionaria, se hacen evidentes en otros niveles textuales, a través de las modalidades que transforman los predicados de base de los enunciados, de la ironía y de las intromisiones desestabilizadoras del autor en el discurso del narrador y a través de la no asunción directa, por parte de éste, de los contenidos de la historia narrada (Scrimieri: 1998). Se produce, así, la perplejidad, la «hésitation» del lector; y si esta «hésitation», rasgo que define al género fantástico, puede llevarle a considerar a *La pietra lunare* como una muestra, también «hésitante», de poética alegórica, en el sentido de poderse interpretar la novela como una alegoría de la pérdida de la poesía en la escritura landolfiana (Carlino 1998: 112)⁷, igualmente esta novela también podría interpretarse como una muestra de poética simbólica «hésitante», lograda en determinados momentos pero amenazada constantemente por la inestabilidad y el desgarramiento de la cesura dialéctica (Scrimieri 1996).

1.2. El capítulo octavo puede considerarse como un homenaje al sentir, a la transposición y fusión de unas sensaciones en otras y en consecuencia a la figura retórica que materializa esta experiencia en el lenguaje, la sinestesia. Se narran y describen en él las primeras experiencias del protagonista cuando accede al interior de la gruta en la que tendrá lugar la

⁷ Pérdida representada en la novela por la pérdida de Gurú, alegoría de la poesía, por parte del protagonista. Carlino insiste en este bascular de la escritura de Landolfi de lo fantástico a lo alegórico: «*La pietra lunare*, partendo dal fantastico, si pone al di là del fantastico e [...] segnala nell'allegoria esitante uno degli indirizzi sicuri della scrittura landolfiana» (Carlino 1998: 112).

que luego se desgajará la experiencia del espíritu. La insistencia en el sentir es la fase necesaria y preparatoria de la experiencia iniciática de la mirada de las Madres con que culmina la secuencia. El protagonista ha de conectar con el fondo profundo unitario perceptivo, activar al máximo sus sentidos, que implican su ser naturaleza, alcanzar ese transfondo único y último de la percepción donde puede experimentarse la transposición, la equivalencia de las sensaciones. Se produce, por consiguiente, en el protagonista la activación de los cinco sentidos, de los cinco medios que el hombre posee para entrar en contacto con la naturaleza, para hacerse autorreflexivo en relación con ella: no sólo el ser naturaleza insensible e inconsciente de sí misma sino el ser naturaleza que se *siente* a sí misma, y que es el hombre. No hay que olvidar que en esta secuencia Gurù ha desaparecido y que antes de la prueba iniciática el protagonista debe encontrar de nuevo a su guía. Esta búsqueda, en la oscuridad, exige que sus sensaciones se agudicen y se interpenetren al máximo¹¹, reconociéndose en la descripción landolfiana algo de la capacidad ideal que el discípulo de Novalis veía en su maestro: «egli udiva, vedeva, toccava e pensava nello stesso tempo». Es el triunfo de la correspondencia de las sensaciones y de la experiencia de la sensorialidad unificada.

2. La segunda modalidad de la isotopía de la naturaleza en que se transparenta la presencia de Novalis en *La pietra lunare* es la de la femineidad, encarnada en el personaje de Gurù y en los motivos de la sexualidad y del amor. Nos detendremos ahora en el tratamiento de este último tema. *Los discípulos de Saís* concluyen, como es sabido, con el cuento de Jacinto y Flor de Rosa, que a nivel literal narra una historia de amor. Hemos de dejar de lado, por tanto, las interpretaciones que en un segundo nivel de lectura hemos realizado de ese cuento (Scrimieri: 1996) y permanecer en su nivel literal, cuyo significado explícitamente se revela en el motivo por el que se inserta en la novela. El cuento de Jacinto y Flor de Rosa no sólo puede ser leído como símbolo de que la verdad que busca el discípulo siempre ha estado en él y de que esa búsqueda no es otra que una *quête* interior, un llegar a conocerse a sí mismo, sino que también puede ser leído como demostra-

¹¹ «I sensi del giovane malgrado il suo smarrimento s'erano andati decisamente affinando; egli era pervenuto, ora, non solo a udire la vicinanza di una persona senza che parlasse (e cioè a udire lo spessore dell'aria), ma anche a riconoscerla così, aiutandosi forse coll'odore dei corpi, degli oggetti, e col loro sapore gustato attraverso una curiosa proiezione tattile. Tutti i suoi sensi, in altre parole, erano in allarme, allungati appunto» (p. 119).

ción de una verdad inherente al secreto de la naturaleza: ésta exige a los hombres la comunicación con sus semejantes, exigencia que culmina en la experiencia del amor:

La Natura è solitudine forse? Gioia e desideri abbandonano chi è solitario, e senza desideri a che cosa ti serve la natura? Soltanto in mezzo agli uomini si trova a proprio agio quello spirito che con intensità diversa si insinua in tutti i tuoi sensi e ti abbraccia come un'amante invisibile. Nelle nostre feste si scioglie la sua lingua. Siede a capo tavola e intona le canzoni della vita più gioiosa. Tu non hai ancora amato, infelice. Con il primo bacio scoprirai un mondo nuovo, e il tuo cuore in estasi verrà invaso da mille raggi di vita. Ti voglio raccontare una fiaba. Ascolta. (Novalis 1985: 55-56).

Éstas son las palabras que «un allegro compagno di giochi, con la templa ornata di rose e con volvoli» dirige al discípulo y que explican la inserción del cuento de Jacinto y Flor de Rosa. Con Jacinto, Giovancarolo, el protagonista, tiene en común el ser un «ragazzo assai buono ma piuttosto lunatico» (p. 56) y la aventura amorosa que aquél vive con Gurù puede interpretarse como la iniciación al amor y el descubrimiento del «nuevo mundo» y de la «nueva vida» que se abren al iniciado tras la experiencia del primer beso, sinécdoque de la relación amorosa total. En consonancia con la vivencia del primer amor en la primera juventud, marcadas en Novalis por la alegría, el entusiasmo y la pureza, se difunde en el cuento de Jacinto y Flor de Rosa una atmósfera encantada en la que la naturaleza cobra animación y los límites entre sus distintos reinos se borran: los animales, las plantas y las rocas entran a formar parte de la vida y de los sentimientos de los protagonistas. La proyección en el espacio exterior del sentimiento amoroso, tal como el propio Novalis teoriza en uno de sus fragmentos:

Ciò che si ama si trova dappertutto, e dappertutto si vedono somiglianze. Quanto più grande è l'amore, tanto più largo e vario questo mondo somigliante. La mia amante è la abbreviazione dell'universo, l'universo l'elongazione della mia amante (Novalis 1987: 236),

se expresa en este cuento en el lenguaje inocente e ingenuo del cuento maravilloso. La animación y la sintonía con la naturaleza terminan configurándose en él como un auténtico animismo, propio de la concepción de la filosofía de la naturaleza del primer romanticismo. En el cuento novalisiano la

filosofía se transforma en poesía, produciéndose la anhelada síntesis que su autor perseguía entre filosofía, poesía y naturaleza.

En *La pietra lunare* se dan una serie de secuencias que podemos inscribir en el ámbito de la isotopía del amor de acuerdo con el paradigma novalisiano del cuento maravilloso. Un momento de verdadero estado de gracia y de armonía entre el mundo interior de los sentimientos y el externo se verifica en la secuencia en la que los protagonistas intercambian el primer beso, en su primer encuentro amoroso diurno:

(...) accostò la sua guancia a quella del giovane senza dir nulla! Solo a un soffice mugolo, quasi un dolce grugnito, dettero effimere ali le sue labbra chiuse. Potenza di un grugnito femminile! Ecco ora sei mio —diceva quello— non si può non si deve ribellarsi a questo, non altro m'aveva promesso il cinguettio degli uccelli il vento delle cime il nibbio dei picchi la vitalba delle forre, questo m'andavano ripetendo ogni primavera le primule ogni autunno i ciclamini, questo presagio scorgevo ogni giorno nei fuochi del benigno sole, alla sua nascita e alla sua morte, a questo mi chiamava la luna, coccola sperduta nel cielo; nella mia piccola camera s'affaccia dal davanzale un ramo di geranio, sulla bianca parete danzano i riflessi del sole, oh una vita tranquilla e felice condurremo in eterno; e quella di tutti gli altri rispetteremo, del bombo loquace della pecchia ronzante del muschiato cerambice della ninfea laggiù sullo stagno, ai passerotti daremo ricetto quando ci sarà la neve, la rondine farà il nido nella nostra casa; saluteremo ogni giorno i nostro fratellini i ciottoli del ruscello, ogni notte le nostre lontane sorelle le stelle. S'inchineranno al nostro passaggio i cespi del biancospino, il vento scuoterà le foglie in segno di (...) (p. 79).

La secuencia deja transparentar el encanto y la pureza del cuento de Novalis. El pasaje que Zanzotto considera como «uno dei più begli inni all'amore che siano stati scritti» (Zanzotto 1990: 21) constituye uno de los momentos en que en *La pietra lunare* se hace más intensa la presencia de Novalis. Transluce en él la atmósfera encantada del cuento maravilloso donde se difunde una visión del mundo, como dice Zanzotto, reorganizado a partir del nuevo orden que impone el amor [*«un ordine sempre più abbagliante e insieme sempre più fraterno, leggero, familiare-parentale»* (Zanzotto 1990: 21)]. Es significativo que esta atmósfera y este mundo afloren en el texto a través de la voz de Gurù, la guía iniciática del héroe, pero no de sus palabras sino del suave rumor animal que emiten sus labios y cuyo significado el narrador es capaz de descifrar. De este modo se produce una ex-

traña fusión entre ambas voces, la del personaje femenino, que es pura animalidad, y la del narrador que la interpreta según el más elevado significado de la ensoñación romántica del amor. Podemos decir, por tanto, que el fragmento amoroso pertenece al narrador tanto o más que a Gurù, situándose con ello en una instancia más próxima a la fuente generadora del texto. Se produce así en el mismo algo semejante a lo que, en otro lugar, señalamos ocurriría a propósito de la diferencia existente entre el efecto de las canciones de Gurù y el de la experiencia de la mirada de las Madres. Los efectos en ambos casos eran semejantes pero en el segundo aparecían transpasados por la *lucidez y el reconocimiento de la conciencia* (Scrimieri: 1996).

Ahora la animalidad del gruñido de Gurù indica el fondo instintivo primordial donde reposa el origen del eros, pero la palabra del narrador realiza su transfiguración a partir de su síntesis con la conciencia, de su elevación hacia el espíritu, poniéndose en evidencia el constante movimiento dialéctico que se produce entre ese fondo originario y el espíritu. En este momento se fragua una de las síntesis más poderosas de *La pietra lunare* en relación con la concepción del amor entendido como naturaleza, al ponerse de manifiesto el sustrato en que hunde sus raíces el más elevado idealismo y animismo, o dicho de otro modo, al ponerse de manifiesto que el más sublime idealismo presupone un *a priori* corporal y animal del que parte y toma vida, y sin el que sería vacío formalismo y abstracción. Esta síntesis es la que propugnaban los principios de la filosofía de la naturaleza del primer romanticismo a los que Novalis se adhiere fervientemente. El ser naturaleza del hombre es el reconocimiento de su ser animal como presupuesto y punto de partida de su ser espiritual; síntesis que tiene en cuenta ese *a priori* corporal-animal del que el espíritu parte y al que retorna, en un constante movimiento dialéctico de contrarios¹². La estilización que Zanzotto percibe en este fragmento¹³ y que le permite afirmar, a pesar de reconocer en él uno de los himnos más hermosos dedicados al amor, que el pasaje «richiederebbe

¹² Esta síntesis se revela con toda intensidad en el fenómeno amoroso como lo expresa este fragmento de Novalis: «Lo sguardo, il contatto del seno, l'atto dell'amplesso, ecco i gradini della scala dalla quale l'anima discende; opposta a questa c'è una scala sulla quale il corpo sale fino all'amplesso. /.../ Anima e corpo si toccano nell'atto: chimicamente o galvanicamente, o elettricamente o focosamente. L'anima mangia il corpo (e lo digerisce) istantaneamente; il corpo concepisce l'anima (e la partorisce) istantaneamente» (Novalis 1987: 171).

¹³ «E tutto un catalogo di immagini sagomate in qualche cosa che è ben più di un poema en prose, è quasi una forma «altra» di poesia, che traluce al di là delle singole immagini, dei ritmi in cui si esprime» (1990: 21).

una lectura, una fonizzazione lievemente «divaricata»: quel cantilenato vagamente distruttivo», la suave estilización y el ligero distanciamiento que de ella se deriva en relación con la voz narrativa, no va más allá, a mi modo de ver, del intento por parte de Landolfi de hacer reconocible, de hacer audible uno de los momentos más intensos y más efímeros de la ensoñación del amor del romanticismo, el momento virginal, marcado por la pureza, la alegría y el entusiasmo novalisianos y del que Landolfi no deja de recordar la matriz corporal-animal, la matriz «naturaleza» de la que procede.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agosti, S. (1986): *Enunciazione e racconto*, Bologna, Il Mulino.
- Carlino, M. (1998): *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos.
- Landolfi, T. (1977): *Il tradimento*, Milano, Rizzoli.
- (1990): *La pietra lunare*, Milano, Rizzoli.
- (1991): *Opere*, I, Milano, Rizzoli.
- Novalis (1985): *I discepoli di Sais*, Milano, Tranchida.
- (1987): *Frammenti*, Milano, Rizzoli.
- Scrimieri, R. (1996): «La pietra lunare» o de la pervivencia del romanticismo en el siglo XX», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3, Universidad Complutense, pp. 181-206.
- (1998): «La pietra lunare» o de la pervivencia del romanticismo en el siglo XX (II)», *Cuadernos de Filología Italiana*, 5, Universidad Complutense, pp. 189-211.
- Zanzotto, A. (1990): *Nota introduttiva a «La pietra lunare»*, Milano, Rizzoli.