

LA LINGUA « IMPOSSIBILE » DELLA *PICCOLA APOCALISSE*

Negli ultimi anni, tra i tanti racconti di Tommaso Landolfi, *La piccola Apocalisse*¹ ha attirato su di sé un crescente interesse da parte della critica, in particolare con i recenti studi di Cristina Terrile, Andrea Cortellessa e Filippo Secchieri². Si tratta di un racconto suddiviso in tre parti, che si segnala per un'architettura piuttosto complessa, perché costruita attraverso una serie di "cornici" (la tripartizione, la suddivisione in paragrafi e le numerose epigrafi da Nikolaus Lenau, William Wordsworth, Thomas Hood, Aleksandr Blok) che innescano uno strano meccanismo di scatole cinesi. *La piccola Apocalisse* rappresenta senza dubbio uno dei casi più

¹ Il racconto fu composto nel dicembre del 1935 a Londra per quanto riguarda la prima parte *Nippies* e a Pico per la seconda, intitolata *Donna nella pozzanghera* (così ci informa la curatela di Idolina Landolfi). Le citazioni sono tratte da Tommaso Landolfi, *La piccola Apocalisse*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1996 e *Opere I, 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991.

² Cristina Terrile, *La scrittura fra possibilità e necessità*, in « Diario perpetuo », bollettino di studi landolfiani, nn. 9-10, 2004-2005. Ora nella recente monografia *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007; Andrea Cortellessa, *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, Bollettino '900, 2005, n. 1-2 (www3.unibo.it/boll900); Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni Editore, 2006. Ma si ricordino anche Renato Aymone, *Tommaso Landolfi*, Salerno, Palladio, 1978 e Guido Gugliemi, *La prosa italiana del novecento II*, Torino, Einaudi, 1998.

celebri in cui Landolfi sperimenta una lingua inventata. La « lingua di luci e colori », spiegata e mostrata nel cuore del racconto, non può dunque che essere messa in stretta relazione al celebre pseudo-persiano nel *Dialogo dei massimi sistemi*, alle nenie di Gurù in *La pietra lunare*, alla lingua « tiptostenografica » dell'Uomo Tom in *Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Mannheim* e infine alla grammatica del *Landolfiano P*³. Per Landolfi forse potremmo parlare di « complesso di Panurge » che – ricorda Paolo Albani – è sindrome di alcuni straordinari « logofili » che mostrano come sintomi « una totale dedizione alla causa di una nuova lingua e la perenne insoddisfazione verso i risultati ottenuti⁴ ». Non è dunque un caso che Paolo Albani abbia scelto *Aga magéra difúra* come titolo per il dizionario di lingue immaginarie, recuperando il primo verso della poesia in pseudo-persiano presente nel *Dialogo dei massimi sistemi*. Albani definisce con « lingue immaginarie » tutte le lingue « non naturali » (soprattutto quelle di popoli inesistenti che vivono in paesi esotici o irreali), mantenendo con l'aggettivo quel « margine di fantasia, di libera associazione dei dati ». Per Landolfi potremmo usare il sintagma di “lingua impossibile” dal momento che le invenzioni linguistiche paiono essere minate alle fondamenta da una natura fallimentare e allo stesso tempo “impossibile” appare anche il campo nel quale si muove la lingua.

La prima parte, intitolata *Nippies*, narra di quattro amici seduti a tarda sera in un ristorante di un paese straniero : « Gli amici erano comuni alla maniera dei nomi : essi designavano categorie di cose e i loro discorsi erano vaghi e infecondi. ». I nomi sono A, B, C, D ed è soprattutto l'ultimo, D, a condurre la discussione con lunghi monologhi in prosa e in versi nella confusione del locale. Finita la serata una nota informa che « D, tornato a casa, si diede a scrivere il seguente racconto – o comunque lo si voglia chiamare ». Inizia così la seconda parte, *La donna nella pozzanghera*, un meta-racconto che solo in superficie appare giustapposto alla narrazione e che invece, in conclusione, risulta profondamente intrecciato. La terza parte, in corsivo, è – secondo il luogo comune del manoscritto ritrovato – la nota di un non ben definito filologo alle prese con la cura redazionale del testo, il quale « malgrado le apparenze [...] non è finito come testimoniano i piani

³ Tommaso Landolfi, *Qualche notizia sul L. I*, in « Letteratura », n. 3, 1941.

⁴ Paolo Albani e Berlinghiero Buonarroti, *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 1994.

confusi che ne lasciò D, quando si perse definitivamente in terra straniera ». Le conclusioni possibili sono tre e sono tutte chiaramente inadeguate.

Secondo modi e stilemi che diventeranno tipicamente landolfiani, assistiamo a una sorta di apparizione fantasmatica. Nella seconda parte del racconto la Donna entra in scena all'improvviso e come proveniente da un altrove indefinito, scompagina gli equilibri e le flebili certezze interiori del protagonista⁵. La sua bellezza è fatta « di malinconia » e, nella voce, c'è pure « alcunché di materno e, devo dirlo ? di lontano ». È una sorta di angelo liberty, una bellezza straniera e sconvolgente, degna erede di una ricca tradizione di *femme fatale* e di dame sconosciute⁶. La bocca generosa e un solo grande occhio (un solo occhio, dal momento che una falda del cappello scende sul viso) sono le parti attraverso le quali si definisce l'intera figura. Secondo un procedimento per sineddoche le donne di Landolfi emergeranno nella pagina scritta sempre attraverso un dettaglio curioso o

⁵ Gli ingressi delle donne di Landolfi hanno sempre qualcosa di fantastico. Accade, qui, che il narratore dica : « Trascorse così quella cena, fino a quando non entrò la donna bionda » ; e, subito dopo : « ciascuno ha sentito una volta il suo destino passargli accanto ». Oppure, in *La spada* : « E venne, una sera, la fanciulla bianca. Bionda era, d'inclita bellezza, flessuosa come un giunco e schietta come un argenteo pioppo » Tommaso Landolfi, *La spada*, in *La spada*, Milano, Adelphi, 2001.

⁶ Il riferimento è ovviamente alla *Bellissima Dama*, *Violetta Notturna* e a *La sconosciuta* di Aleksandr Blok e in particolare ad alcuni versi : « Ed ogni sera, all'ora stabilita / (oppure è questo solamente un sogno ?), / una fanciulla inguainata di seta / nella finestra nebbiosa si muove. [...] Ed effondono antiche credenze / le sue elastiche vesti di seta, / il cappello con piume di lutto, / e la stretta mano inanellata. / Avvinto dalla vicinanza strana, / guardo di là dalla scura veletta, / e vedo una riva incantata / ed un'incantata lontananza. » Aleksander Blok. *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Milano, Mondadori, 1990. Sempre Blok è citato in epigrafe al quinto paragrafo della *Donna nella pozzanghera*. « Perché al mondo che mai v'è di meglio / Del perder gli amici migliori ? » e si tratta di versi tratti da *Violetta notturna*, tradotta nel 1933 dall'amico Renato Poggioli. Molti anni più tardi – e forse la coincidenza non è casuale – nell'articolo *Morte di un amico*, Landolfi, in un altro slittamento tra vita e letteratura ricorderà l'ultimo incontro con Poggioli segnato da un forte imbarazzo. « [...] dissi che proprio in quei giorni lo avevo sognato (il che era vero) come "l'amico, cioè il traditore". Dio mio, non intendevo che egli avesse tradito l'amicizia, e neppure che nell'amicizia è implicito il tradimento di essa medesima, ma piuttosto, forse, che l'amicizia è di per sé tradimento, che questo è la seconda e necessaria faccia di quella, componendo ambedue un affetto non per tanto meno prezioso. Distinzione troppo sottile ? » *Morte di un amico* fu dapprima pubblicato in « Corriere della Sera », a. 88, n. 123, 31 maggio 1963. Ora in Tommaso Landolfi, *Opere II*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992.

una menomazione fisica o ancora attraverso una peculiarità di grande seduzione e sempre oltremodo inquietante⁷.

L'incontro con la Donna assume fin da subito i contorni di una vera e propria rivelazione. L'apocalisse annunciata nel titolo esplose *semplicemente* nella sala di un ristorante straniero e la Donna appare a D come figura angelica e demonica, come finestra aperta su un altrove, che pare fin da subito esser frammento o residuo di un *assoluto* ormai perduto e dimenticato. Ma, oltre ai connotati fisici, la Donna è definita soprattutto dalla voce e dal linguaggio. Lei stessa è figura linguistica, portatrice di un sistema alternativo che comunica all'aspirante poeta.

Non so che siano la bontà e la protervia, l'orgoglio e l'umiltà : degli uomini e delle cose conosco solo i colori, o piuttosto le luci (giacché ciascuna luce ha un colore). Non intendo l'espressione dei loro volti, i loro gesti, ma il colore degli abiti e delle pelli, dei capelli delle unghie degli occhi, e fors'anche della luce che li circonda. A vero dire, tutto quanto so è che al mondo esistono luci e colori. Ciò che gli uomini chiamano avarizia e gioia, dolore e terrore, sono per me luci azzurre o verdi, rosee o gialle. [...] E di colori ce n'è tanti, quante sono le stelle in cielo. E in alcune luci, prepotenti, c'è un solo colore, ma in altre, anche umili e tenui, ce ne sono mille, infiniti in uno. Così scernendo in queste luci dal colore imprecisato i vari colori, ci si può fare un'idea della cosa o dell'uomo che le emana. Dio mio, come farti capire⁸ ?

Il sistema linguistico della Donna è costituito da un numero infinito di colori e poiché ogni oggetto e ogni persona promana una luce, il *nome* nella lingua di luci e colori coincide perfettamente con la realtà designata, perché ne è sua perfetta emanazione. In un sistema di infinite sfumature e possibilità ogni elemento del reale ha il proprio referente linguistico. L'unicità dei nomi impedisce alla lingua ogni tipo di approssimazione o generalizzazione. Non esiste nessuna « categoria di cose » perché si nega – come è detto – ogni « possibile rapporto fra le cose del mondo ». Proprio per questo – spiega la donna – sbaglia il negro che

se buona e caritatevole per la prima gli appare una dama di cera drappeggiata di raso rosso e atteggiata dietro il cristallo per la lunga notte,

⁷ Sulle donne landolfiane si rimanda a Filippo Secchieri, *La donna, la confessione, l'intertesto*, in *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, cit.

⁸ *La piccola apocalisse* in *Opere I*, cit., p. 75.

gli paiono buone poi, tutte le creature, anzi il rosso è per lui la bontà [perché] nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo. Non sbaglio io, ché una sola dimensione mi serve per ogni cosa⁹.

Per questo – come scrive Cristina Terrile – « le luci e i colori mettono in guardia contro la falsa equazione dell’abborrito empirismo [...] L’espressione cromatica, come la musica, dispone di tutte le sfumature che permettono, se non di carpire, almeno di sfiorare il segreto delle cose e delle persone nella loro eccezionalità¹⁰. »

⁹ *Ibid.*, p. 75. In altri termini è spinta « alle estreme conseguenze » proprio quell’ansia di unicità, di iperrealismo che, come individuato a più riprese dalla critica, pervade tutta la prosa landolfiana. Se è vero che l’esperienza narrativa di questa “lingua impossibile” con tutte le relative implicazioni non è da prendersi semplicemente come cammeo o come il gesto di un virtuoso, allora una lingua dispiegata con tanta ricchezza nella sua diacronia e sincronia potrebbe apparire la risposta a questa intima istanza di unicità. Dunque non semplice cifra stilistica, ma elemento strutturale dell’ontologia negativa di Landolfi. Rimanendo però sempre « al di là », nel territorio “dell’impossibile” è facile riscontrare la medesima esigenza nella grammatica del *Landolfiano I* (linguaggio strutturato in tre versioni contrassegnate rispettivamente da L.I, L.II, L.III. Cfr. *Qualche notizia sull’L.I* in « Letteratura », cit.) dove, a una rapida esamina, si individua che : i generi sono quattro (maschile, femminile, neutro e astratto), i numeri sette (singolare, duale, triale, decale, centale, miliale e milionale, quest’ultimo sostituisce il nostro plurale), i casi ammontano a 146 di cui solo 125 dotati di desinenza caratteristica e sono esattamente il doppio dei complementi, poiché ogni complemento ha due aspetti, l’astratto e il concreto. Il verbo ha diciotto aspetti, nove concreti e nove astratti (il lenitivo, il rapidivo, il buttivo o improvvisivo, il gioivo, il tristivo, l’egualivo, il prossimivo, il lungivo, l’egualivo spaziale). Tra i molteplici ausiliari si trova pure il « morire » e il « nascere », le coniugazioni sono 1200. Ogni verbo può essere transitivo o intransitivo. La stessa tensione verso una parola che nella sua singolarità dia conto dell’unicità dell’esistente, può trapelare anche dalla poesia *Aga magéra difúra*. Le rime sono evidenti e rispondono a uno schema preciso (ABCB ABCB DDD). La poesia somiglia a un sonetto, un sonetto “mancante”, perché privo dell’ultima terzina. Ogni parola ha una terminazione ben definita (-era, -it, -ernis, -an, -ur, -is, -ara, -avi, -escen, -esc, -er, -ir, -es, -u, -ut, -usc, -or, -und ...). Pur nella complessità di un’analisi che ha a che fare con una lingua incomprensibile, è significativo riscontrare che praticamente tutte le parole (escluso quelle in rima) hanno una terminazione che può ricordare una declinazione latina, greca, tedesca o di lingue orientali. Una molteplicità di uscite impressionante, perché a guardar bene, pur somigliandosi, le terminazioni sono tutte differenti. È come se anche qui fosse sotteso il tentativo di attribuire una assoluta peculiarità a ogni singola parola : un carattere di individualità, di unicità. In qualche modo *Aga magéra difúra* pare rispondere almeno come atmosfera al saggio sul *Landolfiano I*, pubblicato pochi anni dopo.

¹⁰ Cristina Terrile, *La scrittura fra possibilità e necessità*, cit., p. 20.

Ponendosi al di fuori del linguaggio umano e proponendo un sistema contro le convenzioni e contro le categorie usuali, la Donna indica una dimensione alternativa, una possibilità “utopica” e non del tutto estranea ed esterna all’uomo, se è vero che oggi i colori e le luci vengono usati « come parole di cui abbiamo dimenticato il significato, come le parole di una lingua che nessuno più conosce ». Nel *Dialogo dei massimi sistemi* Landolfi formula e porta a termine una sorta di teorema sull’abolizione di ogni tipo di comunità, perché la poesia scritta in pseudo-persiano può esser letta e compresa esclusivamente dall’autore stesso. La mancanza di ogni tipo di relazione – basterebbe duale – porta il protagonista alla follia. Ne *La piccola Apocalisse* di fronte alla lingua di luci e colori si evita in qualche modo la perdita assoluta di relazione grazie alla tangenza momentanea che la Donna riesce ad instaurare con il protagonista (« le parole parevano, da lei, perdere il loro peso e deporsi entro di me in falde leggere. Esse erano divenute un gioco segreto : una forma armoniosa da dare, per diletto, a quanto m’era caro¹¹ »). Consapevole del pericolo di abbandonare D nei campi solitari della follia, la Donna tenta pure un’impossibile traduzione, prova in altre parole a calare l’ideale nel reale, affinché il linguaggio, seppur imperfettamente, possa evitare di essere svuotato totalmente da ogni comunicazione.

Ma tradurre una luce o un colore è impossibile, e sappi anche che niente si può tradurre perché niente ha due significati o due vite. La vita di ogni cosa di ogni odore di ogni gesto di ogni parola, infine d’ogni attimo del tempo, è eterna, è vero ; ma essa, venuta chissà donde, tocca la vita dell’uomo un momento solo e rifugge via chissà dove, come una linea che non può toccare un cerchio in più d’un punto¹².

La passeggiata tra i due è il momento nel quale avviene la “piccola apocalisse” annunciata dal titolo. Un vero e proprio *svelamento* che per D assume i tratti di un rito di iniziazione, simile per certi versi a quello di Giovancarlo nella *Pietra lunare*¹³. La lingua di luci e colori viene messa sul banco di prova della realtà, verificata nelle risposdenze e – soprattutto –

¹¹ *La piccola apocalisse* in *Opere I*, cit., p. 75.

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ Cfr. Sandro Maxia, «*Casta diva che inargenti...*». *Stilizzazione e parodia nella Pietra lunare di Tommaso Landolfi*, nel volume collettaneo *Il comico nella letteratura italiana*, Roma, Donzelli, 2005.

nelle discordanze. La passeggiata inizia con la visione di una « viva luce rossa » e la Donna senza indugiare definisce (o traduce) « tristezza e dolore ». La luce rossa proviene da una vetrata che nasconde al suo interno una tavola imbandita con una compagnia allegra e spensierata. La luce seguente è « azzurra » e corrisponde a « Amore fraterno ». I due assistono a una scena di pestaggio con il tonfo dei crani sul selciato. E così ancora, luce arancione, « Amore infelice : il più tristo di tutti i mali. Corruzione », e appare sulla strada una coppietta di innamorati che procede abbracciata guardandosi negli occhi. Luce viola è « Opulenza. Fasto terreno » e vicino a un ricco palazzo una donna con in braccio un bambino tossicologico chiede la carità. Il culmine giunge quando la Donna afferma che « non c'è cosa più bella della morte di nostra madre ».

La *morale comune* è messa a dura prova, D rimane sgomento dall'anomala corrispondenza, tra la traduzione della lingua di luci e colori e la realtà. Scene inequivocabili di vita umana, descritte da Landolfi come fossero illustrazioni bidimensionali, vengono lette esattamente al contrario di come sarebbe comune aspettarsi, là dove c'è Vizio si legge Virtù e là dove è chiara la Virtù si legge Vizio.

Giacomo Debenedetti segnalava i pericoli che si possono correre intraprendendo una strada che voglia in Landolfi cercare genealogie o possibili riferimenti letterari (ne verrebbe fuori il « Gotha della poesia e del romanzo¹⁴ »). Ma in questo caso gli indizi seminati dallo scrittore sono forse strumenti necessari per provare a dipanare una complessa situazione narrativa, espressa nel costante ribaltamento dei piani morali. Anche perché nell'*ars combinatoria*¹⁵ di Tommaso Landolfi, la tradizione letteraria riaffiora nei più diversi modi : come semplice apparato scenografico, come parodia, come effetto di *déjà vu*, come citazione incastonata in una complessa trama di rimandi, o come figura iniziale, motore primo che innesca e orienta tutta la narrazione. Probabilmente dietro al ricco ed

¹⁴ « Ma per carità, non cominciamo, con Landolfi, a cercare le genealogie letterarie. C'è chi l'ha fatto, e ne usciva l'almanacco di Gotha della poesia e del romanzo. Senza contare che, alla fine, potrebbe saltar fuori Landolfi in persona con una filza di chi sa quanti altri nomi, ai quali non si era pensato, e ci farebbero rimanere di stucco. Perché questo scrittore, che può far supporre tante derivazioni, non solo finisce col somigliare soprattutto a se stesso, ma in fatto di letteratura è anche "dottor per cento".» Giacomo Debenedetti, *Un ricordo del 1946*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, p. 217.

¹⁵ Cfr. Anna Dolfi, *Tommaso Landolfi : «ars combinatoria», paradosso e poesia*, in *Una giornata per Landolfi*, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 168- 227.

enigmatico affresco dipinto da Landolfi soggiace davvero una figura attiva e fondante, una sorta di sinopia narrativa necessaria alla svolgersi del racconto.

Nella prima parte D, colpito profondamente da una « teoria di svelte camerierine » che si aggira per il ristorante, azzarda un lungo monologo in versi, mentre il rumore della sala cresce a tal punto che « si parlava come su un aeroplano o davanti alle Cascate del Niagara, protendendosi verso il proprio interlocutore e gettandogli a pieni polmoni le parole caratteristiche del discorso ». L'esaltazione lirica di D è continuamente interrotta dalle domande di C che, frastornato dall'immaginifico tessuto verbale, ripete alcune parole di cui non comprende il significato¹⁶. La matrice dannunziana che ispira « l'iperbolico vagheggiamento, tra bacchico e dionisiaco¹⁷ » caratterizzerebbe, secondo Filippo Secchieri, l'intera atmosfera narrativa. Soprattutto sul piano lessicale il testo landolfiano appare contrassegnato da « sintagmi-spia, veri e propri ammicchi al peregrino vocabolaristico del Vate¹⁸ », a tal punto che dietro all'iniziale "D" potrebbe – sempre secondo Secchieri – celarsi un rimando allo stesso D'Annunzio.

Nel lungo monologo l'ipertrofico susseguirsi di immagini appare come lo srotolarsi di una pellicola fantastica. Agli arditi e musicali intarsi verbali, che suonano come partitura musicale sublime eppure sempre interrotta e incompresa, corrispondono le immagini di un universo che prima di tutto appare come insieme di luci e colori (porpora, oro bruciato, pallido argento, pigro grigio, indaco stinto, trasparente, ialino, balascio...). Da uno stagno nel quale trema « l'ombra del cotogno » sorgono i profili di trenta cavalieri che procedono lungo una linea obliqua immersi in un « brillante fumo d'acqua ». Sono « sorretti da un raggio di luna » e prendono lentamente un fragile rilievo fino ad assumere la forma di una « lunare coorte ».

¹⁶ E le parole e le immagini sulle quali lo slancio poetico di D non trova più la condivisione di C, unico e non brillante interlocutore, sono : mitriati, balascio, mute sorelle, rusco, balza (nel doppio significato di striscia di stoffa in fondo alla veste e luogo scosceso e dirupato), crambe, mondo luminoso, patria perduta...

¹⁷ Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura* cit., p. 221.

¹⁸ A proposito dell'influenza lessicale di D'Annunzio si confronti anche Beatrice Stasi, « *Un che di sposato alla vita* » Landolfi e D'Annunzio, in « Critica letteraria », 1996, 91-92, p. 547.

Vergini dagli occhi sottili e dalla pelle diafana e brillante come sabbia, ancelle dai seni alti e sparti, che sbocciano dagli sbocchi dei broccati su una vita sottile, reginette altere cui le trecce brune fanno triplice corona attorno al capo, [...].

Procede così la lunare coorte e pare che a ognuno sia morta una parola sulle labbra, pare che ognuno voglia dire qualcosa e si torca impietrato nel suo silenzio. O piuttosto pare che ciascuno ridica qualcosa di dimenticato e di caro, che rechi con sé l'eco dei suoi gesti e delle sue parole di tutti i giorni, impalliditi e inargentati dal tempo¹⁹...

La coorte lunare si metamorfosa in una teoria di « mute sorelle » approdando infine a una città dalle « cripte muscose e tuttavia foderate di pietruzze brillanti / [che vanno] a comporre solenni figure », « la vecchia fastosa città è ormai lontana dal mare », ed è lì che si trova « la tomba d'un poeta d'altri tempi ». La città alla quale si allude è sicuramente Ravenna, come segnala la curatela di Idolina Landolfi, e il poeta in questione non può che essere Dante. L'impressione è che la teoria di camerierine²⁰ dia luogo nella rappresentazione di D a una sorta di mosaico verbale, un intarsio composto da preziosismi lessicali e da una ipertrofica presenza di parole desuete. Partendo dall'osservazione di una realtà comune e quotidiana, D innesca una sorta di travolgente *processo connotativo* che rende le « svelte camerierine » protagoniste di una lirica trasfigurazione. Perché l'iconografia che D faticosamente restituisce, appare infine riferirsi proprio alla « teoria delle vergini e dei martiri » del celebre mosaico in S. Apollinare Nuovo.

Da lungo tempo, in uno spasimo intollerabile,
attendiamo la nota delle loro bocche aperte
e protese internamente, come animate da un soffio mozzato
[all'improvviso²¹].

Dietro dunque alle figure dai « bianchi chitoni » e dai « severi panneggiamenti » ecco trasparire il ricordo delle cameriere « diademate di garza bianca e inamidata », dalle « vesti senza cinta, [...] bianchi collari e solo lievi grembiuli di battista ».

¹⁹ *Opere I*, cit., p. 66-67.

²⁰ « Esse hanno bianchi chitoni / solo tinti, forse, di pallido avorio, / dai severi panneggiamenti [...] Hanno occhi sottili e allungati / e pelli appena brunite / come chiaro sottilissimo cuoio. » *Opere I*, cit., p. 68-69.

²¹ *Ibid.*, p. 69.

Dunque, Dante e la sacra processione : il rimando naturale è a quel celebre luogo della *Commedia*, il XXIX^o canto del *Purgatorio*, in cui si dice : « Genti vid'io allor, come a lor duci, / venir appresso, vestite di bianco; / e tal candor di qua già mai non fuci²² ». I commenti rimandano nel caso di Dante, come possibile e plausibile riferimento figurativo, proprio al mosaico di S. Apollinare Nuovo. La coincidenza potrebbe apparire pretestuosa o di scarso interesse, se non fosse che nel XXIX^o la teoria di uomini e donne è preceduta da un candelabro dalle sette braccia.

e vidi le fiammelle andar davante,
lasciando dietro a sé l'aere dipinto,
e di tratti pennelli avean sembante;
sì che lì sopra rimane distinto
di sette liste, tutte in quei colori
onde fa l'arco il Sole e Delia il cinto²³.

L'imponente processione allegorica, nella quale è rappresentata la storia della Chiesa (e dell'umanità), è dunque aperta da sette luci luminosissime. Rappresentano lo spirito di Dio dal quale derivano i sette doni dello Spirito Santo. Segue il carro trionfale affiancato a destra da tre donne che appaiono di tre colori differenti (rosso, verde e bianco) e rappresentano le virtù teologali. Sulla sinistra invece altre quattro donne a rappresentare le virtù cardinali e infine un « vecchio solo », S. Giovanni autore dell'*Apocalisse*.

Senza voler andare a cercare ricorrenze dantesche che in Landolfi sono sparse un po' in tutta l'opera – come riscontra Oreste Macrí²⁴ – può essere utile tentare di descrivere il recupero del *Purgatorio* dantesco nella creazione narrativa, cercar di capire gli innesti e gli scarti e « a quali estremi si possa giungere seguendo le intemperanze dell'immaginazione », motivo per il quale, si afferma nella nota, si è trascritto tale racconto. Le scie di luce che in Dante parevano « tratti pennelli », in Landolfi sono piuttosto macchie di colore, ma in entrambi i casi fungono da soglia percettiva, come soglia luminosa per la comparsa di figure. Nella *Commedia* Matelda accortasi dello stupore di Dante di fronte alle luci lo esorta a guardare oltre : «Perché

²² Versi 64-66.

²³ Versi 73-78.

²⁴ Oreste Macrí, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990.

pur ardi / sì ne l'affetto de le vive luci, / e ciò che vien di retro a lor non guardi ? ». La Donna al contrario esorta D (che sia dunque iniziale di Dante ?) a guardare oltre la realtà e a soffermarsi sulle luci. Questa doppia dimensione, luce e rappresentazione, trova una sorta di « allegorica corrispondenza » nel terreno della morale, in Landolfi a Vizio si contrappone Virtù, a Virtù, Vizio. Ma si tratta anche della contrapposizione sulla quale formalmente si fonda tutto il *Purgatorio*. Su ogni cornice – come noto – sono rappresentati degli *exempla*, tratti generalmente da episodi biblici e le anime purganti osservano raffigurate sulle pareti la virtù opposta al loro vizio e poi il proprio vizio nel momento della punizione divina. In entrambi i casi dunque una doppia dimensione : nella *Commedia* secondo la legge del contrappasso la rappresentazione figurativa ha un ruolo catartico di espiazione ; in Landolfi il modello viene in qualche modo ribaltato, o meglio la dimensione morale viene scomposta su diversi piani linguistici²⁵. Persiste una forte dimensione allegorica, con la presenza di elementi simbolici, eppure vi è una sorta di continua esitazione, nei confronti di

²⁵ Sempre nella logica dell'opposizione occorre ricordare che i mosaici presenti in Sant'Apollinare Nuovo rispondono a un equilibrio fortemente simmetrico. A parte la contrapposizione figurativa tra Ravenna come capitale della terra e sempre Ravenna come capitale del mare, colpiscono i mosaici nei due lati della navata centrale che rappresentano la vita di Cristo. Da una parte scene di miracoli ed esattamente di fronte scene tratte dalla Passione. Ad esempio le prime due immagini sono le nozze di Cana e l'ultima cena. Le nozze di Cana rappresenterebbero, secondo il Vangelo di Giovanni, l'inizio della predicazione di Gesù e dunque la contrapposizione è chiaramente tra l'inizio e la fine, sempre dentro la convivialità della cena. Su questi temi si legga l'intervista di Chiara Lagani e Luigi de Angelis a Don Giovanni Montanari, *L'Apocalisse dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo*, nel libretto di sala realizzato in occasione dello spettacolo *Amore (2 atti)* del gruppo ravennate Fanny & Alexander (con scritti di Chiara Lagani, Cristina Terrile, Idolina Landolfi, Rodolfo Sacchettini, Don Giovanni Montanari, Corrado Ricci, Alfonso Gatto, Margherita Crepax, Monica Bolzoni, Elisabetta Gulli Prigioni e Caterina Marrone, consultabili anche sul sito www.fannyalexander.org). Gli interventi ruotano quasi tutti intorno a testi landolfiani e in particolare a *La piccola Apocalisse*, a cui liberamente si ispira lo spettacolo. Nell'intervista sopra ricordata Don Giovanni Montanari sostiene che i « trenta cavalieri » evocati da Landolfi si riferiscano ai trenta cavalieri dell'*Apocalisse*, raffigurati ad esempio nella basilica di Pomposa. E soffermandosi ancora sul mosaico in S. Apollinare Nuovo : « Nel testo stesso dell'*Apocalisse* c'è la descrizione della processione dei santi e dei ventiquattro vegliardi, i *seniores*, “avvolti in candide vesti”. Molti dicono che le due teorie dei Martiri e delle Vergini sono proprio la rappresentazione di quello che si chiama la Comunione dei Santi, che avviene in Paradiso alla fine dei tempi e che viene normalmente chiamata Apocalisse ».

quelle che potrebbero essere le possibili formulazioni di significati altrimenti validi²⁶.

D'altronde era stata proprio «una pena» indefinita eppure circoscritta e riconoscibile a permettere l'incontro tra D e la Donna: «Siamo tutti e due oppressi da una pena, forse la stessa: usciamo per una passeggiata». E nelle due paginette che anticipano l'uscita dal locale la parola *pena* viene ripetuta ben sei volte tanto che la misteriosa P ricamata sulla sciarpa sanguigna della Donna e unica cifra identitaria, dalla plausibile «pozzanghera» annunciata nel titolo, pare ora rimandare alla catena semantica della pena, della piaga, del peccato. Pensare a questo proposito alle sette P incise sulla fronte di Dante dall'Angelo Portinaio proprio all'ingresso del *Purgatorio* nel IX canto²⁷, può spingere a leggere la passeggiata come possibile espiazione di una pena che appare incarnarsi nella figura diafana della Donna P. Una pena che forse deriva dalla presa di coscienza di una «patria perduta», di un mondo e una lingua lontana di cui possiamo percepire soltanto un'eco²⁸.

Che debbo dirti, come posso dirti?... Sarà forse un'altra stirpe, un'altra schiatta d'uomini, che le luci rivelano: forse un'altra patria, un altro paese... Io... io so di certo che quando un cielo crepuscolare s'accende di lacche e di garanze ci sono lassù, o laggiù al confine dell'orizzonte, due... non so come dire, due infine che s'uniscono e tremano nella gioia²⁹.

Trent'anni più tardi in *Un amore del nostro tempo* ricomparirà, nel dialogo tra Sigismondo e la sorella Anna, l'immagine dantesca.

Non lo immagini?... Ma di': tu vorresti, in breve, che noi ci mondassimo con codesta natura rinverginata e scancellassimo dalla nostra fronte tutte le P?
Sì vorrei³⁰.

²⁶ Marcello Carlino, a questo proposito, parla di «allegoria esitante». Cfr. Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos editrice, 1998.

²⁷ «Sette P ne la fronte mi descrisse / col puntone de la spada, e "Fa che lavi, / quando se' dentro, queste piaghe" disse» Versi 112-114. Si tratta dei sette peccati capitali che le anime espiano nelle cornici e che il poeta dovrà meditare ed espianare con la penitenza.

²⁸ Ed è curioso constatare che l'ingresso nella prima cornice del *Purgatorio* nel X° canto e la passeggiata landolfiana siano entrambe accompagnate da una «luna scema».

²⁹ *Opere I*, cit., p. 82.

³⁰ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere II*, cit., p. 549.

La notazione dantesca potrebbe essere attribuita al mero ripescaggio di un'immagine viva e presente nel vasto repertorio letterario di Landolfi. Ma in entrambi i casi l'immagine dantesca, cifrata nel racconto ed esplicitata nel romanzo, è generata da una medesima questione "utopica". *Un amore del nostro tempo* è, per molti versi, il tentativo più estremo di sostituzione di un ordine consueto del reale con un nuovo ordine fatto di parole e letteratura, e del genere utopico si recuperano pure alcuni luoghi comuni a partire dalla presenza di un'isola deserta spersa nel Pacifico, dove approdare e realizzare il proprio amore³¹. Ma in questo romanzo assistiamo anche al confluire di numerose immagini provenienti da lontano, addirittura dalle prime opere di Landolfi. Riaffiorano sulla pagina come rimandi e autocitazioni, non ovviamente nella logica di una stanca ripetizione, ma come segni e testimonianze di una ricerca duratura e forsennata verso un ideale di bellezza e perfezione. *Un amore del nostro tempo* è il luogo nel quale *l'utopia dell'arte* non è più protesa verso un altrove che appare sempre irraggiungibile, se non per attimi e tangenze, ma è come se "l'utopia" fosse *consumata* e ridotta in cenere. In questo senso *Un amore del nostro tempo* potrebbe essere la *camera ardente* di tutto un universo landolfiano e la stessa *Piccola apocalisse* – il suo cuore, il suo motore biografico e generatore – riappare all'improvviso, quasi si svelasse un segreto, quasi si decifrasse qualcosa che precedentemente era rimasto celato nel delirio dell'ispirazione poetica. Poche pagine prima dell'immagine purgatoriale Sigismondo ricorda ad Anna il desiderio che in loro provocavano gli abiti di picchè bianco e le cinture che « potevano essere di qualunque colore, anche il più folle oppure il più somnesso ».

E non ricordi l'eccitazione, la smania che quei colori ci davano ? Io li sognavo la notte, e in sogno li accarezzavo come segnapoli d'avvenire, come inesauste fonti di mistero. Pensavo : Che vorrà dire questo colore, a che cosa allude in particolare, che cosa sottintende ? [...] E da sveglio rimanevo a lungo meditabondo su quei colori, ed essi mi rifermentavano durante il giorno come qualità, dimensioni incomprensibili di altre cose, o come intonazioni delle musiche per me allora diffuse su

³¹ A questo proposito si veda il saggio di Idolina Landolfi, *Solipsismo di Landolfi*. Un amore del nostro tempo *quale testo esemplare*, nel volume collettaneo *Le lunazioni del cuore*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996.

tutta la terra ; intonazioni promettenti in ogni caso, concetti angelici, infernali... e mi rifermentano ancora³² !

Il XXIX° canto del *Purgatorio* è anche l'ingresso definitivo nell'Eden (avvenuto nel canto precedente), là dove Dante incontra Beatrice, la cui apparizione coincide con la sparizione di Virgilio. Allora della lingua di luci e colori, attraverso il filtro dantesco, emerge in modo sempre più profondo, e non tanto come semplice suggestione, tutta la natura adamitica³³, vale a dire una lingua che abbia strutturalmente un rapporto intrinseco, causale, motivato con la referenzialità del mondo. Una lingua della conoscenza e della verità nella quale senza deformarsi si specchia il reale. In altri termini, potremmo dire, secondo lo statuto delle lingue edeniche : una lingua fatta non tanto per comunicare, quanto per conoscere³⁴ (che nel vocabolario landolfiano è da intendersi « possedere³⁵ ») il mondo.

In questo senso la *lezione* della Donna non può che confrontarsi sul terreno della morale, che rappresenta l'ultimo baluardo da oltrepassare

³² Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere II* cit., p., p. 537.

³³ « La lingua di luci e colori è il cuore intraducibile del racconto e potremmo in questo senso affiancarlo alla nenia di Gurù (nella quale rivive il mito da sempre coltivato della parola originaria, adamitica – magico-arcaica la chiama Guglielmi – stretta parente della lingua sconosciuta, parlata da una sola persona, l'antico persiano del *Dialogo* di cui si è perduto il codice. » Sandro Maxia, « *Casta diva che inargenti...* ». *Stilizzazione e parodia nella Pietra lunare di Tommaso Landolfi* cit.

³⁴ Caterina Marrone, *Le lingue utopiche*, Bologna, Stampa Alternativa, 2004.

³⁵ La cui possessione è, per altro, ontologicamente impossibile, dal momento che si è presa coscienza di una separazione tragica tra l'io e il mondo, espressa da D nella prima parte del racconto. « “Un'ultima cosa” riprese infatti D tornando ad una specie di prosa. “So dov'è il male ; non posso porci rimedio, ma sapere dov'è il male è già abbastanza, non ti pare ? Sul tram di Fiesole, una volta, l'amica d'allora ebbe a dirmi qualcosa che serbo come il suo più bel dono. Guardava una piccola valle sotto S. Domenico, e uscì a dire : “questi prati verdi danno come un senso di tristezza: non si sa come fare a goderne” ; ella non parlava solo dei prati verdi, e avrebbe potuto dire lo stesso, per quel che mi riguarda, dei suoi occhi e delle sue labbra. E, in verità, puoi accarezzare l'erba liscia colla tua guancia, puoi inumidirla della tua bava, qualcosa del prato non resterà forse sempre al di fuori delle tue viscere e di te ? (a queste domande puramente retoriche C non stimava necessario rispondere neppure con un cenno della testa). E così le montagne non si possono accarezzare ; non hai mai sentita la pena di non poter accarezzare la groppa delle montagne rotonde, all'orizzonte della tua finestra, al tuo paese ? Esse sono i più grandi e i più buoni degli animali e non si può palpar loro neppure la proboscide ! Ebbene, finché non ci insegneranno a godere dei prati, delle montagne, degli occhi e della bocca delle donne, non intenderemo la voce di quelle bocche...” ». *Opere I*, cit., p. 71.

perché la lingua di luci e colori risplenda in tutta la sua terribile verità, ma che è anche il primo tassello di una tragica bruciatura tra realtà e linguaggio. Oltre l'ordine morale e convenzionale degli umani, la lingua della Donna rimanda forse a un'orbita più vasta. E dunque, come riferendosi ancora una volta a Dante e ai cerchi paradisiaci, la Donna ammonisce per l'ultima volta D, sottoposto a un'espiazione sempre più feroce e inaccettabile.

Senti : non c'è orbita di pianeti che non sia contenuta in un'orbita più vasta, non c'è giro di soli che non sia compreso in un più largo giro, lo sai ; non c'è gregge di mondi ruotanti che non sia parte di un più ampio ruotare. Ebbene, non sarebbero forse queste luci... come dire ? l'orbita di questi uomini ? Ma è questa la vostra ventura e la vostra miserevole grandezza³⁶ !

Dopo l'apparizione di sette luci e delle corrispondenti sette scene di vita quotidiana appare l'ultima luce color gridellino. L'opposizione si è andata radicando, la Donna in uno scatto d'ira ha esclamato con crudeltà e infinito amore che « non c'è cosa più bella (e gioia più grande) della morte di nostra madre ». Oltre la luce appare « un amico delle lampade e delle civette », sono uomini questi che vivono

per carpire una nota a un frusciare di foglie o un segreto a una rupe rugosa ; soffrono e sperano nascostamente tutto il loro tempo per una tenue, piccola idea senza importanza, un'idea fissa ; arrossiscono come fanciulle e un nulla li appanna ; si credono gli eletti del cielo. L'umanità, è vero, ricorda qualche volta, a distanza di secoli, una delle loro parole e ne cava le sue leggi³⁷.

L'ultima luce è anche l'unica per la quale la Donna non utilizza una delle sue lapidarie definizioni, dilungandosi invece in una distesa perifrasi. Non c'è un "nome" specifico per definire la luce « gridellino », che qui appare come la *luce dei poeti*. Ugualmente al colore si contrappone una scena esattamente contraria al tono sublime: una voce maschile si lamenta del prezzo troppo alto di due camicie inamidate, la « lavandaia è pazza » e poi, aggiunge con voce stentorea a una probabile governante, « quante volte ve lo devo dire che dovete stare attenta al sale ? ». Di nuovo, l'ingresso di

³⁶ *Ibid.*, p. 82.

³⁷ *Ibid.*, p. 81.

una scorante e misera realtà, contrappunto grottesco a ogni sforzo sublime dell'artista.

Lo scopo è dunque quello di « carpire una nota a un frusciare di foglie o un segreto a una rupe rugosa ». Quattro mesi dopo, Landolfi, in « *Night must fall* », metterà a fuoco la condizione del poeta condannato a una « vita antiassiuolesca » : impossibile ripetere la stessa nota senza che questa si avvizzisca in bocca. Non è così per l'assiuolo, il quale fa parte, secondo l'autore, degli uccelli che « si accontentano di ripeterne una », ma senza rassegnazione bensì con entusiasmo, « valendosi del principio che in ogni nota ci sono già tutte le altre possibili note³⁸ ». La nota dell'assiuolo e la lingua di luci e colori sono segnali di una « patria perduta », di un mondo che non possiamo più comprendere, ma di cui forse è possibile percepire l'eco. I colori sono da noi utilizzati « come parole di cui abbiamo dimenticato il significato, come le parole di una lingua che nessuno più conosce ». Ma se Y, il protagonista del *Dialogo dei massimi sistemi*, era condannato alla pazzia perché unico depositario dell'antico e falso persiano, in *La piccola Apocalisse* la relazione, seppur duale, è salva. Il sacrificio della Donna, sciolta come colonna di ghiaccio perché inghiottita dalla pozzanghera, appare come il pedaggio necessario perché volgendo lo sguardo all'orizzonte D possa leggere almeno per un attimo « le mille luci multicolori, le ruote i festoni le ghirlande di luce. Infine un lento sole parve sorgere al di là della nebbia e il Bene e il Male, il Vizio e la Virtù svanirono come strascichi di fantasmi³⁹ ».

Calando la lingua adamitica nel reale, calando i colori e le luci nel Bene e nel Male, nel Vizio e nella Virtù, si dà vita a una lingua che pur essendo traduzione « approssimativa e impossibile », mostra continuamente il lato nascosto della rappresentazione. Il cortocircuito tra una realtà inequivocabile e una traduzione sempre contraria genera, per dirla con Landolfi, una lingua degli « oscuri rovesci (o veri dritti) ». Esattamente come quando Landolfi descrivendo la foto della madre che lo tiene in braccio poco più che unenne, ribalta il quadretto familiare in una funerea previsione di morte⁴⁰. Dal dito della madre che indica giocosamente

³⁸ *Ibid.*, p. 103.

³⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁰ A questo proposito, si rimanda a Paolo Zublena (*Lo sguardo del braccio di tenebra. Landolfi e la fotografia* in *Letteratura & Fotografia*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005) e Rodolfo Sacchetti, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, SEF, 2006.

l'obiettivo al piccolo Landolfi si diparte un « braccio di tenebra » che punta a terra, nella fossa – sottolinea lo scrittore – dove, di lì a pochi mesi, sarebbe stata sepolta. L'oscuro rovescio, messo in luce da Landolfi, diventa in modo eclatante la frattura per far esplodere dall'interno la *rappresentazione*. In questo senso l'eredità di una lingua adamitica appare come un'ossessiva istanza a individuare le ferite e le zone d'ombra della realtà. Ed è come se si fosse a ripercorrere al contrario la triade hegeliana : dalla lingua di luci e colori, che è sintesi ideale di opposti, in perfetta convivenza e sovrapposizione, si passa a una traduzione che è vera e propria antitesi della *realtà*, apparsa ultima nella rappresentazione, ma che logicamente è tesi iniziale. L'indicazione poetica per il raggiungimento di una perduta lingua adamitica appare allora quella di guardare sempre *a rovescio*, per tentare di restituire unità a ciò che si mostra come irrimediabilmente diviso, in una costante dialettica e superamento della realtà.

Se la « lingua a una dimensione » della Donna contemplava l'unione e la coincidenza degli opposti in una infinita varietà, perché operante nel campo di un altrove da leggersi come spazio « al di là del bene e del male » (perché capace di abbracciare insieme il Bene e il Male), la lingua antiassiuolesca è condannata ad agire in un sistema finito di combinazioni. L'obiettivo o, diremmo pure, l'*utopia* di Landolfi sarà allora quello di tendere il linguaggio verso una molteplicità di voci, di declinare la parola nell'arco finito dei possibili⁴¹, e di carpire una luce che può essere solo resto o frammento di una lingua unidimensionale⁴². Il poeta non può parlare la lingua del mondo, è destinato – suo malgrado – fin dalla nascita a confrontarsi con un linguaggio che è « Camicia di Nesso⁴³ », sistema chiuso

⁴¹ « Nell'ambito di una tale orbita, il bene e il Male, il Vizio e la Virtù svaniscono “come strascichi di fantasmi”, infinitamente convertibili. In questa accezione, la lingua dimenticata coincide col flusso universale, aperto a tutte le eccezioni, a tutti gli opposti, all'infinità dei significati possibili. » Cristina Terrile, *La scrittura fra possibilità e necessità*, da *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi* in « Diario perpetuo » cit., p. 21.

⁴² « L'esigenza morale è sempre la stessa : si tratta di ricreare il mondo, di ritrovare in ogni essere il rapporto originario del singolare e dell'universale. Soltanto Dio accede, in assoluto, a questa possibilità. Il poeta deve accontentarsi dei surrogati : non può parlare la lingua del mondo, ma soltanto lasciar venire a sé, in una lingua convenzionale, la tenue eco delle origini. » Id., *ibid.*

⁴³ « E come al solito, mentre qui scrivo, tutto si confonde e perde il suo vero carattere, la sua urgenza, a mano a mano che si dispone in un ordine purchessia sulla pagina. Dico che fra tre mesi avrò cinquant'anni, e che più di una volta ho voluto cominciare questo diario, un diario (la sola cosa che mi restasse da fare), e che ogni volta sono stato trattenuto sul bel

di possibilità come nella *Dea cieca e veggente*. Non si tratterà allora – come scrive Cristina Terrile – di « cercarsi altro mezzo, ma di forzare la lingua a rivelare tutte le sue possibilità nascoste, che sono lungi dall'essere sfruttate ». Anche perché, come Landolfi dirà in *Des mois* « è impossibile inventare un gioco nuovo⁴⁴ » senza cadere in antichissimi rapporti da cui non si evade. Dunque una lingua tutta tesa anche nella tradizione, anche nei luoghi comuni della letteratura, a svelare in ogni piega l'ombra celata, nel rattoppo di un vestito il ricordo di un'antica ferita, in « ogni parola, in ogni orbita » l'*oscuro rovescio*.

Nere parole, e buie. Invano io mi sforzo di suscitare in esse una luce ; invano cerco di penetrarle e di stabilirne una corrispondenza con una

principio dall'insorgere delle abituali preoccupazioni oziose : scelta di parole, disposizione degli argomenti, perspicuità del dettato e altri maledetti inceppi della cui oziosità avevo d'altronde piena coscienza, sì che neppure diversione avrei potuto sperare, non che rinnovamento. *Camicia di Nesso*, una tal letteratura o scrittura che non sa abbandonare i suoi lenocini, o piuttosto i suoi mezzucci, e neanche rinunciare a una vantaggiosa sistemazione tipografica, cioè visiva (delle righe, delle parole, sui fogli del manoscritto). Ma come uscirne ? E invece io vorrei che questo fosse il libro (il registro) del mio abbandono, il quale (registro) non riguardasse altri che me. Ma intanto in questo faticoso preambolo è già andato perduto ciò che poteva importare stamane, e già ineluttabilmente ho preso a ripassare e raggiustare le lettere mal riuscite... Come vorrei finalmente non essere inteso, non da tutti ! (!) Pure, non è già questa una preoccupazione letteraria ? Ah, sarà quello che sarà. » Tommaso Landolfi, *Rien va*, in *Opere II cit.*, p. 245). Cfr. Anna Dolfi, *La camicia di Nesso della letteratura (nota sul diarismo di Landolfi)* in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 360-361.

⁴⁴ « Quando ero ragazzo, volli una volta foggarmi una lingua personale : mi pareva necessario cominciare di lì ; una lingua vera e propria, con tutte le sue regole. Intesi bene che per ciò dovevo rifarmi da ancor più lontano, ossia inventare in primo luogo un paese, un popolo, una storia e così via, la lingua essendo il supremo fiore anzi frutto d'una civiltà ; empîi fogli e fogli, che ogni tanto ritrovo. E forse questo mi si configurò nel capo come la ricerca di un'altra cosa. Ebbene ero votato all'insuccesso. È impossibile inventare qualcosa di diverso, non intendo da ciò che è già stato, ma da ciò che è sempre stato, *come è impossibile inventare un gioco nuovo* ; il quale fatto può ovviamente, essere interpretato in due modi. Che non importa specificare; quella invece che in tale contesto si afferma è la Convenzione, in forza di concetto e di dimensione. Ameni tentativi di chi cerca nuovi linguaggi ! E necessariamente rientra in qualche antichissimo sistema di rapporti, donde non si evade. Antichissimo, connaturale direi. Sfido chicchessia a inventare davvero un gioco nuovo (di fondo e non di modo), o altrimenti un nuovo rapporto colla realtà (o irrealtà) : i risultati ottenibili si dispongono inevitabilmente, sembra, nell'una o nell'altra delle categorie ordinate, in numero finito, *ab eterno*. » Tommaso Landolfi, *Des mois*, in *Opere II cit.*, p. 681.

realtà di qualsiasi ordine ; esse non rispondono se non al nulla ; bei tempi, quando immaginavo per esse rivelata una patria celeste... Talvolta, in certe annate, le buone nocchie che vengono dai monti son tutte vuote per via d'un loro tonchio segreto : avido ragazzo, io mi trovavo le mani piene di gusci, nient'altro che gusci... Tale medesima sorte mi preparo oggi, se insisto⁴⁵.

Parole sorgevano, s'inarcavano e lentamente tramontavano, sull'equoreo orizzonte, contro il cielo perso ; nel mare specchiandosi e variamente frangendosi. Atré e serrate, talune nondimeno splendevano d'un fosforico e putrido chiarore ; talune fumavano, quasi spente dall'acqua traverso la loro immagine riflessa.

Infinito crepuscolo ! Ma erano illeggibili, e vanamente aguzzavano la vista in quella luce dubbiosa e postrema ; gelide lacrime si formavano e duravano tra le mie ciglia. Pure, di ciò non mi adontavo ; familiare, se non cara, m'era quella desolazione.

E sorse una lunga parola, una cometa.

Volse anch'essa al tramonto indecifrata. S'immerse nel mare di scancio. Accanto a me una grossa aragosta fulva vibrava debolmente le antenne ; al freddo soffio crepuscolare brandiva una crambe⁴⁶.

Rodolfo SACCHETTINI

⁴⁵ Tommaso Landolfi, *La penna in Un paniere di chiocciole*, in *Opere II* cit., p. 925.

⁴⁶ Tommaso Landolfi, *Parole in Commiato in Ombre* cit., p. 226 (*Opere II* cit., p. 806-807).