

**LA LINGUA IMPOSSIBILE : IL PROBLEMA ESTETICO
« SPAVENTOSAMENTE ORIGINALE » DEL *DIALOGO*
*DEI MASSIMI SISTEMI***

È più facile fare che dire,
Ma fare è già impossibile¹.

Questo alato insettuccio di crepuscolo
Che tra riansi sterpi vaga e tace,
O ronza lingua a tutti sconosciuta,
Incerto del suo stesso nome :
Questo il mio simile, diletta².

Il titolo che Landolfi sceglie per il suo primo libro, *Dialogo dei massimi sistemi*, oltre a dichiarare inauguralmente il suo gusto per le citazioni con un rimando a un classico della prosa italiana, evoca subito l'ambiziosa vocazione speculativa della sua scrittura : se la vicenda del racconto eponimo – il terzo del volume – provvederà a definire la natura prettamente linguistica dei « massimi sistemi » intorno ai quali il giovane scrittore imposta il suo *Dialogo*, l'estensione del titolo all'intero volume sembra invitare a cogliere un riverbero di quella particolare illuminazione metaletteraria in tutti i testi della raccolta³. Vero è che anche la successiva

¹ È più facile fare che dire in *Viola di morte*, Firenze, Vallecchi, 1972, p. 92.

² *Questo alato insettuccio di crepuscolo*, *ivi.*, p. 94.

³ Un'analisi della struttura di questa e delle altre prime raccolte di Landolfi è stata condotta da Clelia Martignoni, che è così arrivata a definire la « tesatura singolarmente unitaria e

silloge di racconti prenderà il titolo da uno di essi (*Il mar delle blatte...*), ma con una aggiunta e precisazione (...*e altre storie*) che finisce col circoscrivere l'alone suggestivo di quel titolo al solo racconto d'apertura, inducendo a riconoscere nella sua posizione liminare le motivazioni stesse della scelta. Il forte valore simbolico dell'oggetto che dà il titolo alla sua terza silloge, *La spada*⁴ – nel racconto eponimo, il secondo del volume, arma meravigliosa e infeconda come il talento letterario di chi ha voluto definirsi « un tipico minore »⁵ – basterebbe da solo a confermare l'intenso valore autointerpretativo che il giovane Landolfi assegna ai titoli delle sue prime, superbe raccolte⁶.

In questa prospettiva, la conoscenza dell'arabo vantata da Giacomo, lo stravagante narratore protagonista di *Maria Giuseppa*, il primo racconto del *Dialogo dei massimi sistemi*, può essere interpretata come un'anticipazione premonitrice della bizzarra avventura vissuta da Y, il

movimentata » e il « gioco complesso di riprese cicliche, incroci, variazioni e antitesi » del *Dialogo dei massimi sistemi* (Landolfi o il talento della mobilità, in *La « liquida vertigine »*. Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, Leo Olschki, 2002, pp. 155-176 : 169).

⁴ Si veda a questo proposito la sintetica definizione offerta da Mauro Serra : « spicca per la sua valenza simbolica, del resto già ampiamente riconosciuta dalla critica, un racconto come *La Spada* dove l'oggetto che dà il titolo al racconto, e dietro cui si può allegoricamente riconoscere un riferimento alla scrittura e quindi al linguaggio, diviene portatore di morte, di annientamento di quella stessa realtà, simboleggiata dalla donna amata, che si vorrebbe possedere e che il linguaggio, come la spada, ci dà l'illusione di poter dominare » (*La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, in *Un linguaggio dell'anima*, Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, San Cesario, Manni, 2006, pp. 93-102 : 100). Cfr. anche Andrea Cortellessa, *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, in « Bollettino 900 », giugno-dicembre 2005, n. 1-2, e Beatrice Stasi, *Il rimorso di scrivere : Tommaso Landolfi*, in *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, Galatina, Congedo, 2008, t. II, pp. 539-553.

⁵ Tommaso Landolfi, *Rien va* [1963], ora in *Opere*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991-1992, II, p. 338.

⁶ Non a caso il ben più disilluso Landolfi del dopoguerra si troverà a difendere, con involontario calore, il titolo scelto per la raccolta del 1960 *Se non la realtà*, che denunciava il cambiamento radicale intervenuto nel suo stesso modo di concepire il lavoro letterario, alla base dell'impostazione cronachistica e del tono dimesso tipici dell'ultima fase della sua narrativa (cfr. a questo proposito Beatrice Stasi, *L'antirealismo di Tommaso Landolfi*, in *La « liquida vertigine »* cit., pp. 67-89 : 81).

protagonista del *Dialogo* : le frasi in arabo che Giacomo pronuncia, infatti, sono l'unico retaggio di uno studio giovanile dell'arabo perseguito con una certa continuità, ma poi definitivamente abbandonato (« e non lo so mica, l'arabo, adesso⁷ »). La stessa ambientazione provinciale della vicenda – che esclude l'esistenza di un destinatario in grado di decifrare le frasi in arabo del protagonista – sembra anticipare, ma in chiave realistica, la surreale esperienza vissuta dal poeta del *Dialogo*, autore di versi scritti in un persiano inventato da qualcuno che l'ha successivamente dimenticato, e dunque in un codice linguistico privo di un contesto di riferimento in grado di garantire senso e comunicabilità.

Senso e comunicabilità latitano, del resto, anche nelle esternazioni verbali di Giacomo, che, oltre al cane, ha come unico interlocutore, all'interno del narrato⁸, la serva Maria Giuseppa, che oppone alle estemporanee bizzarrie del suo padrone un ottuso, protervo e silenzioso senso comune : e se, all'interno di questo racconto, l'impossibilità di stabilire un contatto finisce col diventare la premessa necessaria per l'atto di violenza che provoca la malattia e la morte di Maria Giuseppa, nel *Dialogo dei massimi sistemi* la rinuncia di Y alla traduzione delle poesie da lui scritte in una lingua inesistente, e la scelta correlata di restare l'unico giudice – in quanto unico possibile utente, attivo e passivo, dei testi scritti in quella lingua – in grado di interpretare e valutare il valore estetico del testo prodotto, lo accompagnano verso un prevedibile destino di follia.

Il giovane laureato in Lingue Tommaso Landolfi regala spesso ai suoi personaggi la conoscenza di idiomi non tanto stranieri, quanto strani e stranianti, che non assolvono al compito di mettere in atto una comunicazione, sia pure tra iniziati, ma diventano il gergo privato del solipsismo del personaggio stesso, il segnale della sua impercorribile distanza dal mondo che lo circonda⁹. In questo senso può essere riproposta

⁷ Tommaso Landolfi, *Maria Giuseppa*, in *Dialogo dei massimi sistemi* [1937], ora in *Opere*, cit., I, p. 6.

⁸ Vero è che, nelle sue vesti di narratore, il protagonista apostrofa, di tanto in tanto, un non meglio definito pubblico.

⁹ Di un Landolfi « ossessionato fino alla nevrosi dalla insufficienza e opacità del mezzo linguistico rispetto a un'inattingibilità del reale » parla Maria Antonietta Grignani nella prima pagina di un suo saggio sulla lingua dell'autore (« *L'espressione, la voce stessa ci tradiscono* », in *Un linguaggio dell'anima*, cit. pp. 57-83 e p. 57).

una convincente formula critica secondo la quale per Landolfi « anche la lingua può costituire un “Altrove”¹⁰ ».

Nel secondo racconto del *Dialogo dei massimi sistemi*, *La morte del re di Francia*, il protagonista, al quale viene assegnato l'inglorioso nome di Tale, nella realtà « il solito impiegato a milledue », sogna di essere non solo un « glorioso capitano di lungo corso », ma anche un esperto glottologo in grado di rivolgersi a ogni membro del suo composito ed esotico equipaggio nella di lui lingua madre, dal cinese al tedesco al dialetto meridionale : peccato che il potente esercizio della sua immaginazione sia accompagnato da un processo di « depotenziazione fonica » per il quale « la sua mimica e la sua voce parevano essere retrocesse sotto l'involucro della pelle¹¹ ». Ridotte a mugugno, a parole che « non si sarebbe potuto dire se [...] fossero mormorate o soltanto immaginate », le supposte allocuzioni di Tale in lingua straniera, prodotte, tra l'altro, nel luogo più privato della casa¹², si presentano come le sole possibili espressioni di un organo di comunicazione patologicamente intorcesco. Che poi tale intorcesco sia accompagnata – o forse, meglio, giustificata – da una sfiducia nell'espressione verbale è un'ipotesi che sembra trovare conferma in un'osservazione dello

¹⁰ Ernestina Pellegrini, *Gli “Oltre” di Tommaso Landolfi*, in *Gli “Altrove” di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 4-5 dicembre 2001), a cura di Ernestina Pellegrini e Idolina Landolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 135-141 e p. 138. Se l'analisi qui condotta è programmaticamente limitata alla prima raccolta, la rappresentazione narrativa di una disperante « contraddizione fra il [...] bisogno di comunicare e l'impossibilità di comunicare », di un « lento disarticolarsi del linguaggio » è una costante dell'intera opera landolfiana che, prima di approdare alla riflessione privata dei diari, si proietta anche negli spazi siderali del genere fantascientifico con *Cancroregina* : si veda a questo proposito la densa *Riflessione su Cancroregina* di Sergio Givone (in *Un linguaggio dell'anima*, cit. pp. 53-56, p. 53 e p. 55).

¹¹ *Opere*, cit., I, p. 19.

¹² Il gabinetto, la sede in cui Tale sviluppa le sue fantasticherie, offre al narratore il destro per una dissertazione sulla « fulgida » catarsi promessa dal « provvido stimolo corporale » sviluppata con termini e immagini tali da poter suggerire, anche in questo caso, una lettura in chiave metaletteraria del passo come ennesima metafora del travaglio creativo : « Per finirla, poi, con questo argomento sgradevole del gabinetto, lo scrivente ricorderà che se ogni uomo di cuore desidera naturalmente nell'animo suo di potersi trattenere, come in ogni luogo tranquillo e confortevole in cui si sia meglio noi stessi, il più possibile là dentro (ma con un bisogno reale : le ragioni infatti di quella gran confortevolezza sono tutte fisiche e perciò lo scrivente si dispensa dall'accennarvi. Brutti sono coloro che vogliono impiegare un tempo minimo nella soddisfazione di quel bisogno “volgare” . Gli stitici cronici sono dei disgraziati che hanno perduto ogni freschezza e ogni candore ; quelli parziali od occasionali gli uomini più felici del mondo), ciò era più che mai sensibile in Tale. » *Opere*, cit., I, p. 19.

« scrivente » nella terza sezione del racconto, quella in cui si abbandona « per amore di fedeltà, a una soverchia aderenza al modo d'essere di Rosalba », la protagonista femminile della storia.

Tesa, la bestia cieca. Verso che cosa ? Oh, Rosalba capì fin dal primo momento che era tesa verso di lei. Non c'è nulla che si capisce meglio delle intenzioni dei nostri simili (perché come non chiamarlo un nostro simile ?) quando non sono espresse in nessun modo. Se uno dice « voglio ammazzarti » può darsi che sottintenda qualche cosa, ma se uno vuole ammazzarti e non lo dice, come si capisce presto questo¹³ !

Mentre la parentesi si preoccupa di ribadire e precisare l'assimilazione della « bestia cieca » all'uomo implicita nel generico rimando precedente ai « nostri simili », è proprio la potenzialità figurativa del linguaggio verbale, che può sempre sottintendere « qualche cosa » di diverso rispetto al suo significato letterale, a determinarne la minore intelligibilità rispetto ad altre forme, anche meno evolute, di espressione. Rispetto alla trasparenza di gesti e volti e atteggiamenti, la parola viene presentata come uno strumento comunicativo meno efficace proprio per quella densa opacità che è il presupposto necessario della sua elaborazione letteraria.

Anche *Mani*, il quarto racconto del volume, è infestato di animali, cosicché il suo protagonista umano, Federico, nel corso della narrazione, può rivolgere la parola – oltre che al topo e alla cagnetta deuteragonisti – soltanto a un interlocutore dichiaratamente immaginario, per una « chiacchierata in francese, così alla buona¹⁴ », abituale rito propiziatorio delle sue cene solitarie: nella solitudine assoluta della « grande casa abbandonata », la parola ribadisce l'impossibilità stessa della comunicazione, in uno spazio narrativo che esclude l'esistenza stessa di un reale destinatario umano. Per quanto meno esotico dell'arabo di Giacomo e del finto persiano di Y¹⁵, il francese di Federico, che proietta e si proietta

¹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

¹⁵ Già Maurizio Dardano ha definito significativa la predilezione di Landolfi per « le lingue esotiche, i testi rari : le une e gli altri ricchi di storia e di mistero » («Una ricchezza senza pari». *Per un'analisi della lingua di Tommaso Landolfi*, in *Un linguaggio dell'anima*, cit., pp. 11-51 ; p. 30). La necessità d'inquadrare l'analisi delle concrete scelte linguistiche di Landolfi nel suo discorso teorico sulla lingua è stata avvertita da tutti gli studiosi che, in

verso un personaggio fantasma, rappresenta una cortina fumogena non meno efficace nell'avvolgere il suo utente nell'alone impenetrabile di una verbosa impossibilità di comunicare, come accadrà allo spazzacamino di *Notte di nozze*, il quale, al termine della sua fatica, assurta a metafora della deflorazione nuziale, nel parlare con la sposina, « astuto o disgraziato che fosse, si capiva bene che voleva soltanto nascondersi dietro quelle parole, che lasciava cadere quella cortina di parole come la seppia che s'annuvola¹⁶. ».

La centralità del tema trova conferma nella più complessa articolazione del racconto successivo, *La piccola Apocalisse*: già nella prima parte, *Nippies*, l'elaborazione di un discorso tendenzialmente poetico da parte di D¹⁷ è accolta con fastidio dall'unico personaggio che sembra ascoltarlo, C, il quale con le sue richieste di chiarimenti – destinate, peraltro, a rimanere inevase – interrompe più di una volta un atto comunicativo già deformato e disturbato dal rumore ambientale, fino a rovinarne definitivamente l'esito finale. L'intera, poi, proiezione fantastica della seconda parte, *La donna nella pozzanghera*, gestita direttamente in prima persona da D, ruota intorno al tentativo della donna – condannato al fallimento – di tradurre la propria percezione del mondo in parole che possano essere comprese dal suo innamorato ma poco ricettivo interlocutore. Se già nell'ambientazione realistica « in un ristorante straniero » che introduce questa sezione narrativa veniva messa in rilievo la distanza linguistica che separa i due protagonisti, utilizzata addirittura come arma strategica in vista della conquista della donna (« “Eh eh è cosa fatta !” mi diceva l'amico più ardito in un'altra lingua ; in quella cominciammo a parlare da allora perché non capisse, e prendevamo accordi sul come

tempi recenti, hanno affrontato il problema : oltre al già citato saggio di Maria Antonietta Grignani («*L'espressione, la voce stessa ci tradiscono*»), si vedano gli *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana* di Francesca Serafini (in *La «liquida vertigine*», cit., pp. 225-247).

¹⁶ *Ibid.*, p. 239.

¹⁷ La scelta di indicare i personaggi con lettere dell'alfabeto – presente già nel racconto *Dialogo dei massimi sistemi* e anticipata dalla similare denominazione di Tale attribuita al protagonista di *La morte del re di Francia* – trova nel caso di *La piccola Apocalisse* una spiegazione interna all'inizio della seconda parte, *La donna nella pozzanghera* : « Gli amici erano comuni alla maniera dei nomi : essi designavano categorie di cose [...]. » *Opere*, cit., I, p. 72.

abbordarla e ci consigliavamo¹⁸.»), il rapporto privilegiato tra il personaggio femminile e il narratore in prima persona non tarda a configurarsi come ricerca tormentosa di un canale di comunicazione tanto attraverso gli occhi (« Solo con quel suo occhio nei miei ella parlava e diceva qualcosa che non riuscivo a intendere del tutto ; credevo, a momenti, di capire, ma subito sentivo oscuramente che molto ancora mi mancava, ed era un tormento per me¹⁹ [...] »), quanto attraverso le parole.

“Ella ha una pena : quale ?” dicevo a voce alta e distinta in quella lingua straniera, senza curarmi più degli amici, e nondimeno fingendo di rivolgermi a loro : ero sicuro che ella avrebbe compreso ogni lingua. Qui non ebbi risposta, o forse ella rispose soltanto col suo occhio ; certo lo fece, giacché la vidi sforzarsi, guardandomi, d’essere chiara e semplice, elementare come con un bambino, di sillabarmi ciò che dovevo sapere²⁰.

Illuminata, senza lasciare zone d’ombra, l’importanza capitale delle aspettative riposte nella possibile riuscita di quel tentativo di comunicazione (« ciascuno ha sentito una volta il suo destino passargli accanto²¹. »), la fiducia inizialmente dichiarata nella capacità della donna di comprendere, ma anche di rendere comprensibile « ogni lingua », sembra però fin da subito destinata a un lento e progressivo sgretolamento, che trasforma l’armoniosa leggerezza delle parole, investite di senso estetico ed affettivo, nella pesante dissonanza di un indecifrabile stridio.

La sua voce sorda e melodiosa parlava la lingua del paese, che io non conoscevo quasi ; dalle sue labbra tuttavia la intesi limpidamente. 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 caro. Se ne davano alcune, nondimeno, che oscillavano ed esitavano pesantemente, stridendo come un vessillo su cui vi sforziate di leggere una scritta quando il vento soffia, al crepuscolo ; erano queste parole, questi frammenti di parole, a tormentarmi²².

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 73.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ *Ibid.*, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 75.

Tormento è, del resto, una delle parole ricorrenti nel testo, dove indica tanto la sofferenza di D nel non riuscire a intendere le parole della donna, quanto l'altrettanto sofferta ricerca di quest'ultima, il suo « tormento di trovare parole ch'io potessi intendere²³ ». Che cerchi di « sillabare » il suo messaggio attraverso lo sguardo o attraverso le parole, la donna finisce con lo sperimentare una impossibilità di tradurre che, estesa a ogni mezzo di espressione, si presenta ancora una volta come impossibilità, *tout court*, di comunicare.

[...] nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo. Non sbaglio io, ché una sola dimensione mi serve per ogni cosa. Ho imparato, tuttavia, il linguaggio degli altri e perché tu, che non conosci ancora bene il mio, possa capirmi meglio, me ne servirò, sebbene imperfettamente, con te. Ma tradurre una luce o un colore è impossibile, e sappi anche che niente si può tradurre perché niente ha due significati o due vite²⁴.

Tanto per chi parla, quanto per chi ascolta, la lingua utilizzata è dunque una lingua straniera, che solo per un effetto miracoloso del coinvolgimento emotivo il destinatario s'illude, in un primo momento, d'intendere « limpidamente » : illusione rapidamente consumata, poiché le parole della donna, condannate a priori a una imperfetta approssimazione, finiscono in realtà col proporre una interpretazione del mondo – fondata su una esegesi allegorica delle luci e dei colori – radicalmente contraddittoria rispetto a quella del senso comune. La decifrazione, anche in apparenza limpida, di un codice linguistico altro, non può dunque produrre un rapporto tra i due personaggi, ma finisce col ribadire la distanza infinita che separa, definitivamente, la loro reciproca alterità. Se l'uomo non può non percepire come errore il rovesciamento radicale della realtà prodotto dalla chiave di lettura utilizzata dalla donna, quest'ultima torna a proclamare l'assioma incontestabile di una planetaria intraducibilità, che proietta e moltiplica nell'universo l'impossibilità della lingua – di qualsiasi lingua – di stabilire un contatto tra i suoi – sempre stranieri e straniati – utenti.

“Credi che mi sia sbagliata. Tanto peggio, allora : t'avevo prevenuto che né dalla mia né da alcun'altra lingua si può tradurre. Ma dunque non capisci che...” riprese di nuovo con dolcezza. “Che debbo

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

dirti, come posso dirti?... Sarà forse un'altra stirpe, un'altra schiatta di uomini, che le luci rivelano : forse un'altra patria, un altro paese... [...] 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 uomini²⁵ ?”

Il titolo galileiano scelto per questo primo volume di racconti trova una nuova motivazione in un simile suggestivo corollario linguistico²⁶, che evoca la molteplice infinità dei mondi per riproporre un irriducibile relativismo dei segni, in un progressivo ampliamento della sfera di significazione che ne determina l'irrimediabile diaspora. In questa prospettiva che inquadra ogni segno all'interno di un percorso di senso che lo rinnega – come le luci interpretate dalla donna rinnegano la realtà della situazione umana da loro illuminata –, la stessa nota finale, secondo un'abitudine cara a Landolfi²⁷, conclude e distanzia il racconto rinnegandolo criticamente.

Anche il racconto successivo, *Settimana di sole*, presenta, nell'ambientazione tipicamente landolfiana di un palazzotto avito decaduto, un personaggio « disutilaccio, o psicopatico, o le due in una²⁸ » che fin dalla

²⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁶ Ma andrebbero indagate anche le altre suggestioni che il modello galileiano poteva offrire a Landolfi, a partire anche da alcune sue parodie di prosa scientifica presenti nelle sue prime raccolte (*Da: «L'astronomia esposta al popolo», Da: «La melotecnica esposta al popolo», Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Mannheim*) che testimoniano un interesse per il genere, sia pure mediato e distanziato da una deformazione caricaturale.

²⁷ Anche Maurizio Dardano ha rilevato il ricorrere di uno schema novellistico che «consiste nel raccontare una storia, il cui significato è poi smentito nella sequenza finale del racconto» (*«Una ricchezza senza pari». Per un'analisi della lingua di Tommaso Landolfi*, in *Un linguaggio dell'anima*, cit., pp. 11-51, p. 27). Esempio, in questa prima raccolta, è *La morte del re di Francia*. Ma anche il primo romanzo landolfiano, *La pietra lunare*, è, com'è noto, concluso da un *Giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera* che prende criticamente le distanze dal romanzo stesso.

²⁸ La definizione è dello stesso Landolfi (*La vera storia di Maria Giuseppa*, in *Ombre* [1954], ora in *Opere*, cit., I, p. 750) e si riferisce al Giacomo di *Maria Giuseppa*, un personaggio sicuramente imparentato col protagonista di *Settimana di sole*, come dichiara una nota che l'autore ha apposto al titolo di quest'ultimo racconto : « Ovvero *Maria Giuseppa II* ». In *Opere*, cit., I, p. 87.

prima scena sembra percepire gesti e cose come espressioni in un codice in attesa di decifrazione:

Frattanto, mentre parlavo della pota col giardiniere, una donna alla finestra d'una casa di fronte s'era fitta in capo di raccontarmi un'interminabile storia, pietosa ed oscura. Stava piantando il basilico in una sua grasta, e che ficcando il piolo nella terra si riferisse ai maltrattamenti di suo marito e ravviando le foglie volesse alludere al fatto che lei, pure, un po' di dote glie l'aveva portata – lo capivo benissimo ; ma che diamine poi voleva dire schiacciando colle dita la terra intorno ai rametti piantati ? E perché tanti misteri quando, se è proprio vero che aveva qualcosa da dire a me personalmente, sarebbe stato così semplice dirlo a parole ? Ma forse quella donna aveva paura di me²⁹.

Di là dall'evocazione sulla scena di un oggetto del quotidiano come il vaso di basilico, già caricato di intensa valenza allusiva nella più alta tradizione letteraria italiana – come non pensare a Lisabetta da Messina ? –, è il carattere marginale di questo episodio rispetto alla trama del racconto che ne fissa la programmatica esemplarità : proprio l'assenza di qualsiasi rapporto tra la donna alla finestra e il protagonista narratore in prima persona lascia intuire come sia l'orizzonte di attesa di quest'ultimo a trasformare ogni segno in messaggio.

Il motivo che viene invocato per spiegare la rinuncia al ricorso allo strumento più « semplice » delle parole, garanti, almeno in apparenza, di una ben più facile intelligibilità, è la paura suscitata dal protagonista in quasi tutte le persone, gli animali e le cose nominate nel romanzo³⁰. Una paura che promana e si condensa come un alone malefico intorno ad alcune parole senza senso apparente pronunciate dal narratore in prima persona, con l'effetto di gettare nel panico chi le ascolta.

²⁹ *Ibid.*, pp. 87-88.

³⁰ Anche Ella, l'unico personaggio umano in grado di stabilire un contatto con il narratore grazie all'accettazione innamorata del suo strampalato modo di essere, finisce per rinunciarvi con una partenza che sembra esaudire l'intimo desiderio del suo amante, riconsegnandolo al vuoto affettivo di un vagheggiamento senza sbocchi della terrorizzata servetta (« Io non voglio amare Ella, voglio amare la ragazzina » *Opere*, cit., I, p. 98).

Anche il cane ha paura di me [...]. Con un nulla mi riesce poi di metterlo addirittura fuori di sé dal terrore: solo mormorando una parola, per esempio « vanello³¹ ».

[...] in tutto ciò che mi guardava, tranne che nelle povere seggiole, ho letto un orrore spasmodico. Allora ho perduto la pazienza: “ah, voi tutti avete paura di me?” ho gridato “ebbene crepate, schiantate dalla paura!” e, ora davanti al cane, ora davanti alla ragazzina, ora davanti alla gatta, ora davanti allo sciocco stipo, davanti a tutti tranne che alle povere seggiole – ho cominciato ad alzarmi e ad abbassarmi mormorando « cipolla-anguilla³²! »

Impenetrabile corazza difensiva, quando non arma intimidatoria, più che strumento per stabilire un contatto, le parole del protagonista hanno dunque l'effetto di fargli il vuoto intorno, in un silenzio che lo incalza a interpretare come messaggio qualsiasi forma di espressione non verbale. Bloccato così l'accesso a ogni più diretta strada di comunicazione, il protagonista resta in ascolto di suoni e gesti che invocano un significato sottinteso, ma senza mai lasciarlo intendere.

La ragazzina ha distese le gambe, e, a furia di dimenarsi, s'è lasciata cadere, restando sempre seduta, sul gradino inferiore e poi giù giù sugli altri fino in fondo, aiutandosi prima colle mani e acquistando gradatamente velocità tanto da poterne fare a meno come di ogni altro movimento. Poi è risalita e ha ricominciato; e ogni volta le sue carni tonfavano sordamente sul legno. Io non ero ben sicuro d'aver inteso il senso di quel messaggio – dirò meglio di quella confessione -, non credevo a me stesso, e, balzando fuori: “oh cara, ripeti!” ho gridato, cercando d'esser carezzevole malgrado la mia agitazione. La ragazzina, vistasi sorpresa, s'è impaurita e ha cominciato a piagnucolare parandosi col gomito. “Ma ripeti dunque!”: è stato tutto inutile; è scoppiata all'improvviso in un pianto diretto e rumoroso e ha fatto per fuggire; ho dovuto stringerla in un angolo e arrabbiarmi, ho perduto la testa: “ripeeeti, non ho capito beene, ripeti caaara!” gridavo con quanto fiato avevo in gola, mentre a lei per il vigore degli urli tremavano e si piegavano le ginocchia. In nessun modo son riuscito a ottenere che ripettesse, e sono

³¹ *Ibid.*, p. 90.

³² *Ibid.*, p. 100.

restato nella mia spaventosa ignoranza ; proprio non è possibile cavarne qualcosa³³.

Lo stesso sole, che dall'alto del titolo incombe su tutto il racconto e si presenta perciò come il principale responsabile della pazzia del protagonista, viene evocato come un interlocutore in grado di trasmettere un messaggio forse decifrabile, ma comunque intraducibile in azione, confinato in una misteriosa e non meglio determinata impossibilità.

Ho scritto ad Ella, e ho pregato il sole, colle lagrime agli occhi, di lasciarmi in pace, ch  io non ci posso far nulla. Oppure di spiegarsi pi  chiaramente ; a vero dire capisco che cosa vorrebbe, ma come   possibile farlo,   assolutamente impossibile³⁴.

Che un tesoro sia il premio dell'improbabile ricerca ermeneutica perseguita e fallita dal protagonista lungo tutto il racconto trova conferma nella facile allegoria dell'incontro con i fantasmi degli antenati, uno dei quali, il Dissipatore, attraverso una riproposizione fiabesca di formule e gesti convenzionali del tressette, sembra consegnare finalmente al suo discendente le indicazioni necessarie per rintracciare il nascondiglio di tale fantomatica eredit  : peccato che, nonostante l'ipotetica individuazione di un luogo della casa con i requisiti richiesti, l'opera di scavo intrapresa dal protagonista non porti alla luce alcun tesoro. Non a caso, forse, l'ultima preda che il personaggio riesce a catturare, alla fine del racconto,   rappresentata da « due piccoli silenzi, due silenziotti : hanno una peluria soffice e sono un po' pi  scuri della madre. Dopo tutto non me la sento pi  col silenzio, li ho lasciati liberi e loro sono corsi in un angolo della cucina³⁵. » La fine dello stato di belligeranza col silenzio, dichiarato nelle prime pagine³⁶, pu  cos  aprire la strada al pacificato commiato della voce narrante : infatti, l'arrivo delle nubi e la scomparsa del sole rendono addirittura rassicurante il « silenzio ovattato e profondo³⁷ » che invade la casa alla fine del racconto.

³³ *Ibid.*, p. 90.

³⁴ *Ibid.*, p. 90-91.

³⁵ *Ibid.*, p. 101.

³⁶ « [...] : un silenzio che fruscia e gira rapidamente lungo gli angoli, come un topo grigio ; giurerei che anche lui ha paura, se un giorno l'acchiappo avr  da fare con me. » *Ibid.*, p. 91.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

La malia di una comunicazione che si sviluppa nel silenzio torna in un episodio che, per ammissione dello stesso narratore, « non ha nulla a che fare colla storia³⁸ », nel racconto che conclude il volume, *Night must fall*.

[...] alla pensione arrivò una compagnia di sordomuti. [...] Bei ragazzi dalla pelle abbronzata e l'occhio dal taglio vigoroso, flessuose fanciulle dalle capigliature splendide, vecchie signore dalle mani grassocce – essi sedevano a lungo nelle poltrone e sui loro braccioli, per terra, sui tavoli, e conversavano animatamente, a loro modo. Il vecchio portiere notturno, seduto vicino alla porta, si sprofondava nella lettura meticolosa d'un giornale, secondo le zaffate del vento talvolta sbuffi di nebbia bianca forzavano la porta della strada, il silenzio cadeva. Non mi piace leggere libri, epperò dovevo necessariamente sperdermi fra quella gente ammucchiata. Silenzio, poi ! Che silenzio era quello, vivo e animato di gesti rapidissimi per mezzo dei quali gli infelici si comunicavano ogni loro più minuto pensiero ? Così bene s'intendevano fra loro e d'altra parte così poco forzati erano quei gesti (che parevano gesti normali ad accompagnare una normale conversazione), così fedelmente le labbra mute sbazzavano le parole – che io n'ero costretto ad ammettere d'essere improvvisamente assordito, e lottavo ogni volta contro terrori violenti, sebbene inerti³⁹.

Che in tutti i racconti della silloge sia questo l'unico episodio in cui viene espresso e circostanziato un giudizio positivo sull'efficacia di una forma di comunicazione rappresenta una conferma – più che una eccezione – della peculiare tesi deducibile dal singolare inventario di diverse forme di linguaggio condotto nel volume. Tale giudizio sembra infatti suggerito e consentito dalla totale esclusione del narratore da quella silenziosa conversazione. Frutto di una menomazione, il linguaggio dei sordomuti viene percepito come perfetto da chi, paradossalmente, per la sua sana integrità, non ha alcuna possibilità di decifrarlo : ultima delle lingue straniere evocate nel libro, esso trova le ragioni incontrovertibili della propria superiorità proprio nel suo muto ermetismo. Che una simile apologia di un silenzio denso di segni venga espressa in un testo che evoca a più riprese l'attesa religiosa di una miracolosa manifestazione della potenza delle parole, è un elemento che torna a illuminare la complicata centralità di questo tema nel cuore della poetica landolfiana.

³⁸ *Ibid.*, p. 109.

³⁹ *Night must fall*, in *Opere*, cit., I, pp. 108-109.

Ciascun uomo si aspetta dalle sue parole (o dalla sua parola) un grande miracolo : un nuovo profeta giunse fino ad immaginarsi e addirittura a pretendere (ed è quanto i più gli rimproverano) che una sua parola dovesse dar luogo, a seconda dei casi, a un tavolino, o a una seggiola, uccidere una tristezza in fondo a un cuore, sradicare un uomo con tutte le sue radici e trarlo su come un gatto bagnato, modificare, insomma, secondo il suo intento il mondo dei sensi delle montagne delle rocce e delle abitudini. Questo medesimo profeta cercò affannosamente per tutta la vita l'espressione di un'idea così semplice che tutto il mondo ne sarebbe stato felice ; in altri termini cercava di ridurre quell'idea a una parola semplice ; testualmente diceva : “ho un'idea, un'idea tale che se solo potessi esprimerla tutto il mondo sarebbe felice”. E che altro significa questo se non che aveva fede in una paroletta e in nient'altro che in una paroletta sola ? Infatti, se avesse voluto, con molte parole sarebbe certo riuscito ad esprimerla, quella benedetta idea, e ci si provò realmente col migliore dei risultati⁴⁰.

In questa prospettiva, presentare l'episodio dei sordomuti come una divagazione rispetto al filo conduttore del racconto può apparire come l'ennesimo depistaggio operato da un autore già efficacemente rappresentato nell'atto di chi lancia il sasso e non nasconde la mano, bensì la esibisce « ma intenta ad altro gesto⁴¹ »: la parabola dei sordomuti è, in realtà, perfettamente funzionale alla morale di una favola che pronuncia e rinnega la potenza inattuabile e assoluta – inattuabile perché assoluta – delle parole. È un percorso esegetico, questo, che ci riconduce al racconto che – sicuramente, a questo punto, non a caso – dà il titolo al volume : perché la scelta di Y di scrivere versi in una lingua straniera è l'applicazione di un teorema che dimostra come sia necessaria al miracolo creativo la garanzia della permanente resistenza di un ampio margine di indecifrabilità, un alone leopardianamente vago e indefinito⁴² che condanni ed elevi il messaggio a

⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹ L'immagine è di Giacomo Debenedetti (*Il Rouge et noir di Landolfi. Un ricordo del 1946*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 215-25 ; p. 224).

⁴² Leopardiana è anche l'esclusione esplicita e motivata delle « parole tecniche » dal lessico poetico : « Così, evitate le parole tecniche e i luoghi comuni che altro s'opponesse alla nascita di un'opera d'arte ? » *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, cit., I, p. 44. Sul leopardismo landolfiano esiste oramai una bibliografia critica alquanto articolata. Cfr. almeno Anna Dolfi, «*Ars combinatoria*», *paradosso e poesia* [1981], in Ead. *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356 ; Andrea Cortellessa, *Organizzare*

quella densa e impenetrabile oscurità che sola può distinguerlo ed esaltarlo rispetto all'uso linguistico comune.

Che poi la lingua prescelta si riveli così radicalmente straniera da escludere l'esistenza di una patria in cui riconoscere e verificare i suoi significati è un'ironia del destino tutt'altro che gratuita, nella misura in cui finisce col rappresentare l'inevitabile contrappasso per la ricerca luciferina di una parola assoluta, sciolta e autonoma rispetto a qualsiasi contesto reale di riferimento. Y, presentato fin dall'inizio come « uomo timido e scontroso, dedito a strani studi compiuti in solitudine e in mistero come riti ⁴³», diventa in questa prospettiva il sacerdote di questo culto di una parola che viva oltre e al di sopra del suo rapporto referenziale con la cosa : « La mia idea, l'avrai già capito, era di imparare quella lingua appunto imperfettamente : tanto da esprimermi ma non tanto da chiamare sempre le cose col loro nome ⁴⁴. » Se, per giustificare una simile scelta, Y adduce « alcune piane ragioni » che mettono in evidenza la necessità di sfruttare le potenzialità metaforiche di un linguaggio che non si padroneggia del tutto (« chi non conosce le parole proprie a indicare oggetti o sentimenti, è costretto a sostituirle con perifrasi, e cioè di' pure con immagini ; con quanto vantaggio dell'arte lascio a te intendere ⁴⁵ »), egli stesso accenna a un'altra « via involuta e tortuosa che tenni allora per giungere a una così semplice scoperta », circondando il suo peculiare esperimento letterario con un'aura di enigmatica astrusità. Quali che fossero le possibili suggestioni che, nella Firenze ermetica del 1937, dovevano con ogni probabilità agire sull'impostazione del « problema estetico spaventosamente originale » intorno al quale ruota il racconto, certo è che in questo caso la voce narrante prende le distanze dalla lingua impossibile evocata, contro il coinvolgimento personale di Y (« «Il più triste» profferì poi con voce lamentevole “e che questa dannata lingua che non so come chiamare è bellissima, bellissima... e io l'amo molto ⁴⁶.” ») e

l'anima, in « La Scrittura », I, 1996, n. 2, pp. 76-78 ; Beatrice Stasi, *Leopardi e l'assiolo. Note in margine al classicismo landolfiano*, in « Intersezioni », a. XVII, n. 2 (agosto 1997), pp. 301-315 ; Gabriele Pedullà, *L'“operettismo” egoistico di Tommaso Landolfi*, in « *Quel libro senza uguali* ». *Le « Operette morali » e il Novecento italiano*, a cura di Novella Bellocci e Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 197-232 ; Geneviève Granger-Mathieu, *Les “Operette morali” de Tommaso Landolfi*, in « *Italies* », a. 2003, n. 7, pp. 145-160.

⁴³ *Opere*, cit., I, p. 43.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

contro le argomentazioni, capziose e dogmatiche, del « grande critico » interpellato (« un'opera d'arte può prescindere non solo dalle convenzioni linguistiche, ma da tutte le convenzioni, ed è unica misura a se stessa⁴⁷ »). Le argomentazioni addotte dal narratore per motivare le sue riserve su questa bellissima e impossibile lingua, in nome dell'assoluta necessità di radicare ogni lingua in una civiltà storica, localizzabile « nel tempo e nello spazio », vengono riproposte, a distanza di trent'anni, in un *journal intime* come *Des mois*, con l'effetto di imporre retroattivamente, sulla diatriba puntigliosa e a tratti sofisticata del narratore in prima persona del racconto giovanile, il sigillo di un'autenticità autoriale rivendicato implicitamente dal genere diaristico.

Quando ero ragazzo, volli una volta foggiami una lingua personale : mi pareva necessario cominciare di lì ; una lingua vera e propria, con tutte le sue regole. Ma intesi bene che per ciò dovevo rifarmi da ancor più lontano, ossia inventare in primo luogo un paese, un popolo, una sua 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*⁴⁸ ; [...].

Ma se il diarista degli anni Sessanta riprende e sottoscrive gli assennati ragionamenti del narratore del *Dialogo*, la sua « ricerca di *un'altra cosa* », infantile e demiurgica, finisce con l'avvicinarlo anche al dissennato Giacomo di *Maria Giuseppa*, che « parlava solo : inventava giochi nuovi e dava loro nomi, statuti, nomenclature⁴⁹ », o alla Rosalba de *La morte del re di Francia*, che immagina parole alternative per indicare le cose più comuni : « le patate le chiameremo... mettiamo *canie*. Ecco una bella parola : “Sbuccia le canie e tagliale sottili !”. Eh eh⁵⁰ » ; per non parlare del capitano inglese che, per tornare al *Dialogo*, inventa e rinnega, con disarmante leggerezza, una lingua inesistente.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸ *Opere*, cit., II, p. 681. Dalle molteplici suggestioni di questo passo s'irradia l'intervento critico di Tommaso Ottonieri (*Impossibile inventare un gioco nuovo*, nei già citati atti del convegno *La liquida vertigine*, pp. 35-48).

⁴⁹ *Opere*, cit., I, p. 10.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

Decidere, insomma, per quale dei suoi personaggi parteggi Landolfi, nell'accesa disputa messa in scena nel suo *Dialogo*, è tutt'altro che semplice: se più evidente è il distacco sarcastico dal « grande critico », ridicolizzato da una rappresentazione caricaturale, la scelta d'inquadrare il problema estetico dal punto di vista sostanzialmente conservatore di una voce narrante che difende il radicamento storico della lingua e della poesia in un determinato contesto etnico e culturale distanzia ma non sminuisce il coraggioso azzardo sperimentato da Y e la tragica inevitabilità del suo fallimento⁵¹.

In un volume popolato da personaggi con le più disparate competenze linguistiche, il finto persiano dimenticato dal suo stesso inventore e conosciuto solo approssimativamente dal suo unico utente, che ha anche bruciato tutti i « vecchi appunti che avrebbero potuto costituirne la grammatica o il codice », incarna l'idea landolfiana di una lingua impossibile, estromessa da qualsiasi modalità comunicativa e, proprio perché tale, assolutamente desiderabile, unico Verbo in cui si possa incarnare la creazione poetica⁵². Se una simile concezione dello strumento linguistico sembra condannare a priori allo scacco l'arte che di quello strumento deve necessariamente servirsi, alla radice di quella concezione non si ritrova tanto una sfiducia nelle sue risorse espressive, quanto un'aspettativa sconfinata sulle sue miracolose – per non dire taumaturgiche – potenzialità. Così in *Viola di morte*, il primo libro di versi pubblicato solo nel 1972, è possibile leggere tanto il riconoscimento sconfortato dell'inadeguatezza della parola a « colmare il cuor nostro », perché aggogata, al contrario della musica, alla sua coazione a significare

(È vana la parola e non ci assiste
Quando a colmar il cuor nostro, vorremmo
La liquida vertigine dei tasti,
Le matasse degli archi,

⁵¹ Illuminanti, in questo senso, la definizione proposta da Calvino di Landolfi come di un « conservatore in quel modo speciale (addirittura metafisico) in cui non può non essere conservatore il giocatore cui l'immutabilità delle regole garantisce che l'azzardo non sarà abolito a ogni colpo di dadi » *L'esattezza e il caso*, in *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 540.

⁵² Non dissimile il percorso interpretativo proposto da Ernestina Pellegrini, che definisce la lingua inventata del *Dialogo* « una "oltrelingua" non comunicabile, e per questo forse la più ricca di implicazioni semantiche, la più vicina a una possibile, inattuabile verità. » *Gli "Oltre" di Tommaso Landolfi*, cit., p. 138.

La caccia degli ottoni.
 Oh misera parola, grave
 Di definite significazioni,
 Negata a libertà, d'inferno schiava.

La parola significa. E ben questa
 È la sua morte –
 Scindere dalle corde del destino
 La nostra vera dignità celeste
 E ritrovare il tuono che declina
 La nostra umanità terrestre,
 Scaricare la soma che ci ingombra
 E il terrore dell'ombra,
 Nulla significare, nulla dire:
 Tale forse il supremo atto d'amore⁵³.)

quanto un rinnovato atto di fede nella lingua come mezzo non tanto di espressione, quanto di sopravvivenza, in grado di lenire il male di vivere non tanto di chi ascolta – e non capisce -, quanto di chi parla.

Credo che non il cuore, ma la penna,
 Moderi i nostri sconforti:
 Dovunque la penna arriva,
 Si ritira il suicidio.
 Così, dicesi, il cane
 Guarisce ogni sua piaga
 Se soltanto l'arriva colla lingua⁵⁴.

Che poi tale fede possa essere espressa solo grazie al velo di una similitudine animalesca suggerita e resa possibile dal più concreto e circoscritto dei campi semantici evocati dalla parola « lingua » è una scelta retorica che torna a rimettere in dubbio, *in extremis*, la natura verbale della salvezza evocata.

Beatrice STASI

⁵³ *Viola di morte*, Firenze, Vallecchi, 1972, p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

