

## **GADDA E LANDOLFI : DIVERGENZE TRA DUE « TRADIZIONALISTI »**

Con una delle sue belle illuminazioni, il Montale definì una volta [...] il nostro diletto Gadda “un tradizionalista impazzito” : per Giove, ecco una definizione cui l’interessato dovrebbe (se già non l’ha fatto) sottoscrivere *toto corde*.

Tommaso Landolfi, *De minimis*<sup>1</sup>

Mentre nelle scelte espressive di Gadda gli studiosi hanno individuato, con ragione, il carattere di « necessità », riconducendo le sue pratiche di deformazione linguistica alle loro rispettive premesse teoretiche<sup>2</sup>, nel caso di Landolfi lo studio degli aspetti linguistici dell’opera viene per lo più condotto su un piano filologico separato dalla riflessione poetica e

---

<sup>1</sup> Nella raccolta postuma *Del meno. Cinquanta elzeviri*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 172.

<sup>2</sup> Roscioni, in particolare, difende la « disintegrazione motivata » di Gadda e di Joyce contro la gratuità del procedimento deformante di altri celebri innovatori : « “Motivata” perché prodotta non da un più consumato e perciò insoddisfatto mestiere, ma da una più vigile e partecipe consapevolezza della complessa natura e origine degli eventi ». Cfr. Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975 [1969, p. 27], p. 19. Ma già Contini individuava la « profonda connivenza » fra Gadda e l’ultimo Joyce proprio nella « rottura e l’energica manipolazione delle forme linguistiche ereditarie in rispondenza a una lacerazione morale e conoscitiva ». Cfr. Gianfranco Contini, *Nota* in Carlo Emilio Gadda, *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, Torino, Einaudi, 1963, coll. « Nuova Universale Einaudi », 19, p. IX. Oggi anche in Gianfranco Contini, *Quarant’anni d’amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 13.

filosofica dell'autore. Anche laddove l'indagine verta sulle cause delle scelte stilistiche landolfiane, le conclusioni rinviano generalmente all'origine traumatica, inconscia, nevrotica di una lingua intesa come maschera che salva dal caos<sup>3</sup>. Se è ormai comunemente acquisito che Landolfi lottò sempre contro l'insufficienza della lingua – « soma obbligata », « camicia di Nesso » –, ad una tale lotta, pur riconosciuta come cruciale nell'opera dell'autore, si tende a negare quel senso di necessità ontologica che pure essa, non meno delle manipolazioni linguistiche gaddiane, possiede in massimo grado. Di qui, per naturale conseguenza, l'idea assai diffusa di un Landolfi « manierista », cultore della bella pagina, di una « prosa maniacalmente lavorata<sup>4</sup> », intrisa di leopardismo e di ascendenze dannunziane.

Una tale reticenza a studiare la lingua di Landolfi come parte integrante e fondamentale di una speculazione filosofica che, sebbene in maniera non sistematica, investe tutta la sua opera, è tanto più singolare in quanto egli è senz'altro, con Gadda, l'autore del Novecento più estraneo al manierismo e allo sperimentalismo fine a se stesso, più convinto che il problema della lingua non può essere disgiunto da un'ampia meditazione sui suoi presupposti euristici. Ora, la ragione di una così diversa maniera di considerare due forme linguistiche che, pur tanto diverse nell'esito, si fondano su un'interrogazione teorica comparabile per intensità e coerenza, è senz'altro imputabile a due aspetti che, più di altri, distinguono l'opera di Landolfi da quella di Gadda: da un lato, quell'alto indice di intensità biografica dell'arte landolfiana che induce molti critici ad identificare anche

---

<sup>3</sup> Mi riferisco qui, in particolare, ai più recenti contributi di Paolo Zublena: « Io credo che in Landolfi la maschera linguistica operi soprattutto come una coazione al nascondimento: del sé, delle origini inabissate della propria nevrosi. Dietro alla maschera stilistica, [...], c'è il ritorno del rimosso, l'emergenza della tragedia, il sentimento del vuoto legato all'esperienza depressiva ». Cfr. Paolo Zublena, *Approssimazioni sulla lingua "altra" di Tommaso Landolfi*, in Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini (a cura di), *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di Studi di Firenze (3-4 dicembre 2001), Roma, Bulzoni, 2004, p. 159. Secondo Marco Marchi, « siamo, con Landolfi, sulla scia di uno Steiner da *Vere presenze* che persino per la "citazione" porta il lettore ad escludere le rigidità della grammatica a favore del "profondo", [...] ». Cfr. Marco Marchi, « *Per tutto è rima* ». *Landolfi poeta*, in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 124.

<sup>4</sup> Si veda l'analisi di Donnarumma che ascrive Manganelli in una linea più landolfiana che gaddiana proprio in quanto « cultore della bella pagina e della sintassi ciceronianamente impostata ». Cfr. Raffaele Donnarumma, « *Hilarotragoedia* » di Manganelli: *funzione Gadda, neoavanguardia, linea Landolfi*, in « Nuova Corrente », XLII, 1995, p. 74.

la più elaborata riflessione dell'autore con la psicologia dell'io empirico ; dall'altro – e questa seconda ragione è strettamente connessa alla prima –, la natura specifica di una meditazione che, diversamente da quella di Gadda, non si pone come sistema, come scritto teorico a parte, ma si intreccia tanto alla riflessione privata, diaristica o giornalistica, quanto all'opera finzionale. Ora, se è pur vero che non esiste una « meditazione picana » comparabile alla *Meditazione milanese*, un raffronto tra la riflessione gaddiana e quella landolfiana sul linguaggio che rispetti le diverse modalità di espressione appare non solo legittimo, ma denso di implicazioni inattese.

Le fonti biografiche informano del rapporto assai distante fra due autori che, entrambi frequentatori delle « Giubbe Rosse » di Firenze, si osservavano con perplessità, scambiandosi, nel caso, qualche motto faceto e qualche piccata replica. Si dice anzi che Landolfi provasse un gusto particolare a punzecchiare il « Gran Lombardo », sempre assai goffo e disarmato nel reagire<sup>5</sup>. Eppure, in una riflessione che appare in coda ad uno dei suoi racconti più divaganti, Landolfi, di solito poco propenso a citare i suoi contemporanei, menziona proprio Gadda fra coloro che si situano nel solco di un rinnovamento a lui senz'altro più consoni di tanti altri. Riportando in effetti un commento di Montale che, in un'intervista, aveva definito Gadda – « il nostro diletto Gadda » — « un tradizionalista impazzito », Landolfi prende lo spunto per approvare la definizione ed anzi per auspicare, non senza ironia, che un simile modello faccia scuola :

[...] per Giove, ecco una definizione cui l'interessato dovrebbe (se già non l'ha fatto) sottoscrivere *toto corde*. L'interessato, cioè gli interessati. Taluni invero non possono essere, come tradizionalisti, che impazziti ; ma d'altro canto non possono essere che tradizionalisti... Taluni, del resto ? – Meriterebbe anzi auspicare, tra tanti savi ed accorti

---

<sup>5</sup> La testimonianza di Mario Luzi, che riferisce di un Landolfi « molto parco nei suoi giudizi letterari sui contemporanei e sugli amici », fa luce sul particolare rapporto umano fra i due scrittori, sempre teso fra provocazione e seduzione : « La testa di turco delle sue impietose disanime era, a quegli anni fiorentini [primi anni Quaranta], soprattutto Carlo Emilio Gadda, di cui ridicolizzava quelle che a lui parevano atroci goffaggini ; divertito, credo, dall'imbarazzato e goffo (davvero) contegno del non ancora cosiddetto Gran Lombardo. Il quale, sia pure obtorto collo e con vampate di rossore, doveva stare a quel gioco, che era gioco e non lo era. Tutto sommato Gadda soffriva quella soggezione ma non arrivava a esecrare Landolfi, ne era attratto e ruvidamente sedotto ». Cfr. Mario Luzi, *Landolfi negli anni*, in Id., *De quibus*, Montichiari, Zanetto Editore, 1991, p. 11.

antitradizionalisti, addirittura una scuola letteraria dei Tradizionalisti Impazziti<sup>6</sup>.

Se si considera l'insistenza con cui Landolfi, nei suoi scritti, rivendica l'imprescindibile rapporto che lega la sua lingua, anche la più estraniante e neologistica, al ricchissimo patrimonio linguistico della tradizione<sup>7</sup>, è lecito pensare che, dovendo scegliere in quale dei due gruppi figurare, egli avrebbe optato piuttosto per i « tradizionalisti impazziti » che per i « savi ed accorti antitradizionalisti ». Profondamente avverso all'antitradizionalismo fine a se stesso delle poco amate avanguardie, Landolfi giudicava del tutto vani i tentativi di chi voleva destrutturare la lingua eliminando ogni termine primo di riferimento. La lingua, come complesso di rapporti, è un'eredità antichissima. È impossibile, scrive Landolfi in *Des mois*, « 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* ». E aggiunge, poco oltre : « Ameni tentativi di chi cerca nuovi linguaggi ! e necessariamente rientra in qualche antichissimo sistema di rapporti, donde non si evade<sup>8</sup> ». Fra tanti accaniti riformatori del mezzo, non stupisce allora che Landolfi si augurasse di veder nascere una « scuola letteraria dei Tradizionalisti Impazziti » che, sulla scia di Gadda, sapesse accettare la tradizione, mantenendo, al tempo stesso, una feconda disposizione a scompagnarne gli esiti più prevedibili, consolidati, normativi.

Gadda, come è noto, partiva dallo stesso presupposto : non si tratta di inventare *ex novo* una lingua, ma di fare i conti con i materiali linguistici

---

<sup>6</sup> Tommaso Landolfi, *Del meno*, cit., p. 172. Quanto poco Gadda avesse apprezzato la definizione, riferisce lo stesso Luzi, testimone molti anni dopo di un suo sfogo : « Sì, ma dire di me : "Quel professore impazzito" avrebbe potuto risparmiarselo ». E Luzi conclude : « Così seppi di quella definizione che lo aveva ferito e non mi sorprese che potesse essere venuta in mente a Landolfi ». Cfr. Mario Luzi, *Landolfi negli anni*, cit., p. 11-12.

<sup>7</sup> Irritato contro i critici che avevano scambiato per neologismi i vocaboli che formano l'esuberante tessuto fonetico del suo racconto *La passeggiata*, Landolfi commenta : « Se uno è o si presume critico, costui dovrà pur sapere che D'Annunzio ed io non inventiamo parole : ci basta e ci è più comodo prenderle dal nostro bell'idioma (con effetto ben più mortificante per i critici stessi) ». Cfr. Tommaso Landolfi, *Conferenza personalfilologicodrammatica con implicazioni*, in Id., *Le labrene*. Milano, Rizzoli, p. 142.

<sup>8</sup> Tommaso Landolfi, *Des mois*, in *Opere, II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 681. D'ora in poi, citato con la sigla *DM*.

di cui si eredita. In un articolo apparso su « Solaria » nel 1929<sup>9</sup>, egli si esprime in termini inequivocabili sull'argomento.

La tecnica d'uno scrittore emana in certa misura da uno sfondo preindividuale che è la comune esperienza del linguaggio o, più esattamente, della esperienza raggiunta e consolidata; e ne emana per derivazione o per antitesi, cioè per arricchimento o per denegazione di determinati valori espressivi<sup>10</sup>.

Si deve insomma pensare, prosegue Gadda, ad una « storia della poesia in senso collettivistico », perché « lo scrittore ha davanti a sé delle realtà storiche, esterne, come il cavatore ha dei cubi di granito da estrarre dal monte<sup>11</sup> ». Ora, su questo materiale, su questo dato, su questo « preesistente » inteso come esperienza estetica e linguaggio, si esercita la libertà relativa di chi scrive: « Lo scrittore a sua posta rimuove o coordina queste realtà date (storiche, esterne) o le ricrea, o meglio, conferisce ad esse quel supersignificato che è la sua arte<sup>12</sup> ». Il margine di libertà dello scrittore è tuttavia limitato, perché, spiega Gadda, esistono delle « intangibili dell'artista » che segnano « il limite inferiore di pertinenza della attività elaboratrice<sup>13</sup> ». In altri termini, esiste « certa esperienza o realtà esterna » che lo scrittore accetta necessariamente, senza preoccuparsi di ricrearla, come il muratore usa il già creato mattone per costruire il « suo » muro.

Similmente, Landolfi considera la libertà dell'artista come una « libertà vigilata », che lo riporta necessariamente a scansioni note, ai modi imprescindibili dello strumento a sua disposizione con cui deve comunque commisurarsi, a quel limite « infimo » che, come precisa Gadda con parole che Landolfi avrebbe potuto, almeno in certa misura, sottoscrivere, « è segnato dal già fatto, dal già concreto, dal già accettato<sup>14</sup> ». Tuttavia, pur riconoscendo la necessità di partire dal materiale disponibile, Landolfi si

---

<sup>9</sup> Carlo Emilio Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in « Solaria », IV, n. 5, maggio 1929. Qui citato da *Antologia di Solaria*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Lerici, 1958 (in seguito, indicato con la sigla *BL*). Oggi si trova in Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, diretto da Dante Isella, vol. III, *Saggi giornali favole I*, Milano, Garzanti, 1998. D'ora in poi, citato con la sigla *VM*.

<sup>10</sup> *BL*, p. 195.

<sup>11</sup> *BL*, p. 196.

<sup>12</sup> *BL*, p. 196.

<sup>13</sup> *BL*, p. 197.

<sup>14</sup> *BL*, p. 207.

ribella all'idea della datità. L'opinione avanzata dal pittore X, che difende le « possibilità superiori » del cemento, implica, si legge in *Rien va*, l'affermazione di un « concetto formalistico ed amorale dell'arte ». Supporre che le arti riposino su convenzioni esterne e che, « ciascuna muovendo da un dato », si sviluppino « secondo una mera coerenza interna », presuppone un'accettazione passiva dello strumento, che appare insoddisfacente poiché

[...] al di qua dell'esercizio di un'arte c'è poi una disposizione indifferenziata la quale di per sua natura e di per sua nobiltà esclude ogni accettazione supina e pretende discutere tutto, fin le stesse condizioni umane o cosiddette forzate<sup>15</sup>.

Ciò che Landolfi contesta non è il materiale in sé, cioè la lingua, con la quale bisogna comunque scendere a patti, ma la perniciosa rassegnazione che impedisce di ridiscutere ogni volta da capo la necessità di ogni premessa, di ogni risultato espressivo. Tanto nelle arti quanto nella filosofia, scrive Landolfi, « bisogn[a] forzatamente rifarsi *ab ovo*<sup>16</sup> ». Solo così infatti si può toccare il cuore dell'essere, carpire la singolarità di ogni cosa nella sua assoluta incomparabilità. Rimettere in discussione il « limite infimo di pertinenza » significa, nel Landolfi più estremo, annullare anche le ultime tracce di una consuetudine generalizzabile, trasmissibile, quella in base alla quale ad un certo dato segue una certa deduzione. Una tale disposizione, eminentemente artistica, dovrebbe portare, in definitiva, a « discutere le ragioni stesse dell'adozione del cemento come materiale ». In questo senso, voler riformare i modi, con « distorsioni, bizzarrie, svotamenti di significati », senza riformare il mezzo è un'assurdità da antitradizionalista programmatico. In ultima istanza, « la lingua è quello che è », cioè « un sistema filosofico in nuce » e la destrutturazione non può riguardare una sola parte di essa ; sicché, « delle due l'una – conclude Landolfi – o rinunciare alla lingua e cercarsi un altro mezzo, o usarla come Dio comanda<sup>17</sup> ».

In questa concezione del rapporto fra il materiale a disposizione e l'« attività elaboratrice » emerge, accanto all'apparente convergenza dei

---

<sup>15</sup> Tommaso Landolfi, *Rien va*, in *Opere, II (1960-1971)*, cit., p. 288. D'ora in poi, citato con la sigla *RV*.

<sup>16</sup> *RV*, p. 288.

<sup>17</sup> *RV*, p. 289.

presupposti, una diversità di approccio fra Gadda e Landolfi che rimarrà fondamentale nello sviluppo dei due esiti speculativi. La riflessione gaddiana, che non a caso si costituisce come sistema teoretico autonomo rispetto a quello creativo, fa leva, come è noto, sull'osservazione del reale e sulla « deformazione conoscitiva », intesa come autodeformazione progressiva. Certo, il processo di deformazione coinvolge anche il soggetto conoscente (che si rivela, complice lo « smontaggio » della psicoanalisi, una pura petizione di principio), ma l'io afferma comunque, nel suo rapporto con l'oggetto, un'esperienza personale riconoscibile da altri soggetti, tutti coinvolti nell'universale deformazione. La riflessione di Landolfi, al contrario, corrisponde ad uno slancio morale individuale nel quale convergono i diversi registri di scrittura, proprio perché riguarda il rapporto sempre diverso del soggetto singolare, eccezionale, con l'oggetto che ha di fronte. Sotto questa luce, la speculazione gaddiana e quella landolfiana appaiono fondate su un terreno euristico opposto : se in Gadda l'euresi è *logos*, riconoscibile e condivisibile da altri individui dotati della stessa ragione, in Landolfi essa è *ethos*, cioè emanazione di una singolarità, di un impulso morale personale, non generalizzabile<sup>18</sup>.

Da questa distinzione fondamentale emana, in primo luogo, una diversa concezione dell'infinità dei possibili alla quale, per i due autori, è destinata la vera arte. Contro l'uso ordinario del linguaggio, prigioniero di una funzione riduttiva, separato dalla varietà del mondo, la scrittura gaddiana e quella landolfiana fanno risuonare in sé, ad ogni istante, le multiple relazioni con ciò che non è detto, ma che potrebbe essere detto, le infinite possibilità di esistenza rimaste occultate alla maggioranza. Eppure, se la pratica poetica dei due autori presenta delle similitudini, essi divergono nel valutare lo statuto del possibile. Volendo esprimere questa differenza nei termini del dibattito metafisico classico, si potrebbe dire che Gadda concepisce Dio come potenza ordinata, mentre Landolfi la concepisce come potenza assoluta. In altri termini, per Gadda l'infinità dei possibili è data come una totalità la cui struttura non deve niente al linguaggio umano. Esiste cioè una realtà noumenica dei possibili il cui ordine, benché infinito, può essere pensato come un sistema, come un *logos* dell'universo che impone la propria legge a tutto ciò che esiste. Le cose della natura, come

---

<sup>18</sup> Per un'analisi più approfondita del rapporto fra l'*ethos* e la poetica di Landolfi, considerata sotto diversi aspetti – i fondamenti teorici, il rapporto con la natura, il linguaggio, il caso –, rimando al mio libro *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

quelle del mondo umano, non fanno che illustrare alcune possibilità che sono già comprese in questo *logos* e il linguaggio degli uomini è, in tal senso, realista, perché riflette ciò che, nelle cose, è già strutturato come un linguaggio. Il privilegio della letteratura è allora quello di poter spingere lo sguardo più lontano, abbracciando più possibilità di quanto non sappia fare alcun altro discorso, e di avvicinarsi il più possibile al *logos* universale, anche se non coinciderà mai con esso. Per Landolfi, al contrario, i possibili non costituiscono un sistema, foss'anche infinito. Nell'universo landolfiano non vi è altro che una volontà infinita che si manifesta attraverso infiniti atti singolari. L'infinità dei possibili è l'infinità degli esseri incomparabili, delle singolarità che l'inesauribile causalità produce. In questo senso, non esiste una totalità, una chiusura dell'essere su se stesso. Landolfi non postula né un ordine né un *logos* universale. Al di là di tutto ciò che è possibile, vi è ancora del possibile. Per questo motivo, nel caso di Landolfi, a differenza che in Gadda, non si può parlare di noumeno, almeno che non si intenda per esso la potenza caotica di una volontà senza ordine né limiti. L'uomo e il suo linguaggio devono essere pensati entro il gioco delle singolarità. Contro le nefaste generalizzazioni del linguaggio umano, portato ad ordinare il mondo in funzione di regole comuni lontane dall'essere, l'arte landolfiana oppone la singolarità dell'*ethos*, che sola può permetterle di avvicinarsi all'infinità dei possibili, al tessuto dei fenomeni. Il luogo in cui si articolano la singolarità dell'uomo e quella delle cose è, per l'appunto, la scrittura, nella quale ogni parola, ogni enunciato è singolare e rinvia ad altre singolarità.

Alla luce di queste considerazioni, il rapporto dei due autori con la tradizione e, in particolare, le libertà che essi prendono nei suoi confronti non possono, malgrado le innegabili similitudini, venir compresi nello stesso modo. Gadda accoglie la tradizione, o meglio le tradizioni linguistiche, perché ciascuna di esse riflette parzialmente l'ordine del mondo, ma le deforma, le combina per superare questa parzialità ed accedere ad una visione più ampia, più complessa del reale. Landolfi vede nella tradizione, al tempo stesso, il rischio della generalità e la certezza di un'origine singolare. La tradizione ci impone dei luoghi comuni che occorre accettare per ritrovare, dietro la generalità, l'eco della prima volta in cui essa è stata usata, dell'invenzione che l'ha istituita. Comunque sia, e su questo punto i due autori convergono, ribellarsi contro la tradizione equivale ad abbassarsi alla peggior generalità, quella del gregge senza memoria. La lingua dell'arte deve essere, al tempo stesso, precisa ed innocente, lontana



dall'insulsa genericità degli scrittori che Gadda chiama i «rielaboratori lontani» e che Landolfi accusa di «falsa universalità» e «generico umanitarismo». Ora, l'innocenza e la precisione del dettato si conquistano proprio nel saper riconoscere e preservare l'efficacia intrinseca di alcune espressioni tramandate. Esistono insomma, fra i materiali già elaborati, alcuni «mattoni» che sarebbe inutile voler sostituire. Per Gadda, questi mattoni, queste «intangibili dell'artista» sono, in particolare, le notazioni tecniche. Egli riconosce cioè all'elaborazione espressiva che sorge nell'ambito di una tecnica determinata uno speciale vigore nel procedere «svelta e diritta», una singolare creatività, una «diligente e felice esattezza<sup>19</sup>». Se la lettera d'uno spedizioniere di Genova suscita l'incondizionata ammirazione dell'autore, è proprio perché dalla sua prosa «leggera, ma solida, insinuante ma irreprensibile», fondata su un groviglio di termini tecnici, fiorisce «il giglio della più mattutina innocenza», da far invidia a certi scrittori<sup>20</sup>. Così Gadda, che pure conduce il suo ragionamento in maniera dialettica, assume per un attimo, con insolito abbandono, la veste di chi difende la tesi: non solo la disgregazione e ricostruzione della materia prima appaiono per lo più lavoro vano, laddove «divanzato dalla specializzazione delle tecniche», ma, anche nel caso in cui vi fosse «chi supera il tecnico», il procedimento dovrebbe comunque essere strettamente necessario e vincolato: «la ricostruzione del materiale primo sia motivata<sup>21</sup>». Vi è un limite alla libertà di riforma, proprio perché, sbotta Gadda, chi ignora la perizia espressiva già raggiunta dalle diverse tecniche, rischia di «fare i cerchi troppo quadrati». Ora, «un po' quadrati va bene, siamo degli artisti, corpo di Bacco!, e ci incombe l'obbligo di vedere "a nostro modo" le cose; ma troppo poi no<sup>22</sup>!».

Landolfi riflette a sua volta sull'insostituibilità e sulla pertinenza relativa di certe formule espressive già elaborate. Esistono cioè alcune espressioni – Landolfi cita, ad esempio, gli «occhi ridenti e fuggitivi» di Leopardi – che, una volta create, risultano, se non definitive, «perentorie». E questo perché, spiega, «hanno la virtù di *apparire* (dopo o a posteriori)

---

<sup>19</sup> In una tale prosa, continua Gadda, l'espressione «risfolgora viva e diabolica, quanto avviene resulti imprecisa, e a stagnar poltigliosa, peciona e ignobilmente generica ed evasiva la prosa d'alcuni, che pur levarono certo chiasso in Parnaso». *BL*, p. 202.

<sup>20</sup> *BL*, p. 203.

<sup>21</sup> *BL*, p. 207.

<sup>22</sup> *BL*, p. 208.

insostituibili per dato e fatto della loro carica creativa<sup>23</sup> ». L'odierna letteratura paventa il luogo comune e fa di tutto per evitarlo. Eppure, continua Landolfi, il luogo comune « è pernicioso nelle mani dei piccoli, non in quelle dei grandi », perché « certe cose, o forse tutte quelle che si sono rapprese in luogo comune, non possono esser dette meglio di come sono ivi dette, e parrebbe quasi una volta per tutte<sup>24</sup> ». Converterà allora accettare di buon grado tali espressioni consacrate, cercando semmai di riaccenderle e accogliendo l'idea che i « luoghi comuni hanno una loro pertinenza relativa e un loro immobile fulgore<sup>25</sup> ». Il risultato di un ostracismo programmatico delle ripetizioni e delle espressioni correnti è, il più delle volte, addirittura ridicolo. I sommi possiedono una speciale grazia e naturale innocenza nel ripetere<sup>26</sup>, ignorando « i dannunziani sudori di tanti meschini ai quali una ripetizione fa aggricciare i peli<sup>27</sup> ». Laddove, per evitare una locuzione propria della lingua orale come « per forza di cose », lo scrittore corregge e lima scegliendo infine un improbabile « per forza di circostanze » o, peggio ancora, « per forza di congiunture », allora, commenta Landolfi, cominciano i guai, cioè « l'involuzione, e il sussiego che chiede sempre nuove vittime nella persona di sempre nuove locuzioni da violentare<sup>28</sup> ». La conclusione è dunque obbligata :

Finché la lingua (e l'immaginativa, l'associativa) elaborata dai millenni ci offrisse parole e modi adatti al palesamento del nostro pensiero, non dovremmo ricorrere ad altro né in alcuna maniera turbarne il limpido corso [...]<sup>29</sup>.

Se alcune espressioni tramandate – siano esse tecniche, artistiche o correnti – sono da preservare e da riattivare, la grandezza dell'artista si misura, per i due autori, sulla sua vera forza demiurgica, cioè sul modo in cui egli si impossessa del materiale a sua disposizione. Il « creare » o il

---

<sup>23</sup> *RV*, p. 347.

<sup>24</sup> *RV*, p. 353.

<sup>25</sup> *RV*, p. 353.

<sup>26</sup> I grandi scrittori evitano di affastellare i « che » « con candido buon senso, ma neppure [*danno*] loro l'ostracismo per sistema, badando ad escluderli dalle frasi in cui per avventura loro congeneri abbiano già fatto capolino ; e così per tutto il resto, prendendo con buona grazia quel che Dio manda ». *DM*, p. 750.

<sup>27</sup> *DM*, p. 750.

<sup>28</sup> *DM*, p. 779.

<sup>29</sup> *DM*, p. 779.

« ricreare », che entrambi considerano come compito primo dell'arte, non deve limitarsi, si è visto, ad una distruzione del mezzo senza più, ma sorgere da una precisa esigenza euristica. Ora, nel valutare le condizioni di questa « ricreazione », la speculazione gaddiana e quella landolfiana riflettono la stessa discordanza fondamentale già esaminata. Può accadere, spiega Gadda, che il filosofo o lo storico trovino « prive di realtà certe espressioni posticce » o « certi "cliché" falsi del pensiero comune ». In questo caso, « il compito del disintegrare e del ricostruir l'espressione emana dalla funzione stessa della conoscenza : è eúresi, è attività connaturata alla costruzione gnoseologica<sup>30</sup> ». Qualunque sia la natura della rifondazione espressiva, si tratta, in ogni caso, di un intervento individuale sul linguaggio inteso come patrimonio comune, frutto di un'elaborazione storica, « "thesaurum" d'una civiltà, d'una cultura, d'una tradizione espressiva legata a innumeri fatti<sup>31</sup> ». Ora, benché Gadda non ignori la soggettività della scelta, riconoscendo che il limite dell'intangibilità è « arbitrario e si sposta secondo persona : e, in una medesima persona, secondo momenti », egli prende in considerazione non tanto l'apporto del singolo creatore nella sua irriducibile singolarità, quanto piuttosto quello delle categorie (tecniche, in particolare), dei grandi blocchi innovativi che conferiscono all'arte « un motivo di ricerca e un indirizzo di costruzione<sup>32</sup> ». La ricreazione è così, per Gadda, un ritorno alla complessità del reale. Nel contemplare la possibilità di un abbandono della lingua elaborata da millenni, Landolfi pone anch'egli delle condizioni. Nel caso in cui, spiega, essa non ci offrisse più parole adatte a palesare il nostro pensiero, « in tutti gli argomenti non affrontati solitamente dal parlato ed ai quali dunque esso si mostrasse impari, saremmo liberi di elaborare conveniente e condegno linguaggio<sup>33</sup> ». Come per Gadda, l'esercizio dell'originalità deve comunque essere circoscritto, e l'invenzione apparire veramente necessaria<sup>34</sup>. Senonché Landolfi sa bene che la scelta non è libera, non perché esistano, al di là della lingua, un peso del reale,

---

<sup>30</sup> *BL*, p. 208.

<sup>31</sup> *BL*, p. 200.

<sup>32</sup> *BL*, p. 203.

<sup>33</sup> *DM*, p. 779. Questo rende, per esempio, inevitabile « il passaggio dal dialetto alla lingua dove si tratti di sentimenti o pensieri dal primo non raggiunti o specificati ». *DM*, p. 779-780.

<sup>34</sup> E Landolfi stigmatizza, una volta di più, l'abitudine di buona parte della letteratura, la quale « si studia d'inventare nuovi e meglio se bizzarri linguaggi anche là dove essi non sono punto necessari ». *DM*, p. 780.

un'oggettività del mondo con cui si devono fare i conti, ma perché l'uso della lingua è una faccenda privata, determinata da una necessità soggettiva, non condivisibile. Non è concepibile, per Landolfi, una poetica della parola valida per tutti e migliore delle altre, perché vi sono autori, come lui, ai quali

del tutto naturalmente, costituzionalmente, si presenta per prima e con invincibile diritto di precedenza la parola rara, il costrutto prezioso, l'accezione desueta, la lezione più difficile. [...] riportarsi a valori correnti essi non potranno senza violentare la propria natura, senza tradire, con questa, ciò che sta loro a cuore esprimere; [...], ché la loro ricerca di umili e familiari espressioni equivarrebbe, sebbene opposta, a quella dei tali che al contrario si arrampicano su per i peli di una letteraria dignità, crudele statua d'impotenza<sup>35</sup>.

Al centro della riflessione landolfiana rimane comunque il rapporto singolarissimo fra l'io che scrive e i propri strumenti, rapporto non generalizzabile, non valutabile nell'ambito di un procedere storico, di un'accumulazione progressiva di materiali che si innestano, deformandola, nella totalità. Quando Landolfi afferma che la lingua va intesa come un « sistema filosofico in nuce » non intende suggerire che vi sia in essa il segreto di una possibile totalizzazione del reale, ma che bisogna, al contrario, comprenderla dall'interno, ritrovando lo slancio che l'ha inventata e che assegna ad ogni espressione un suo esatto valore e all'insieme delle espressioni un esatto posto nel procedere espressivo universale<sup>36</sup>. Landolfi difende così la sua « vecchia idea » « che non si diano problemi parziali e non siano neppur concepibili, sibbene ogni problema contenga in sé tutti gli altri o ne presupponga la soluzione<sup>37</sup> ». Si tratta di giungere alla radice delle cose, di riprendere tutto da capo, a partire dall'origine, di non considerare

---

<sup>35</sup> *DM*, p. 780.

<sup>36</sup> Come rivendica, nel *Breve canzoniere*, l'autore di sonetti, il poeta deve « rinverginare » le parole del patrimonio comune, considerando la lingua *ab ovo*, secondo la logica interiore che presiede al suo sorgere: « Non son forse libero di adottare le parole che il cuore mi porge, non appartengono a buon diritto, e da preclari esempi confortate, queste parole alla lingua nostra – e perisca chi non le sappia rinverginare e le stimi logore, inertì, nonché chi la lingua nostra conosca soltanto per prossimo o per guscio o per pellicola (come d'uovo, ignorando tuorlo e cuore)? ». Cfr. Tommaso Landolfi, *Breve canzoniere*, in *Opere*, II (1960-1971), cit., p. 1178.

<sup>37</sup> *RV*, p. 288.

gli esseri separatamente, come risultati indipendenti dalle cause, ma di ritrovare il movimento che li generò. Ora, in un contesto teorico pur simile a questo nel considerare l'infinita trama delle relazioni, ciò che distingue Gadda è proprio l'importanza che egli attribuisce al concetto di totalità. Il precetto secondo il quale « il problema dell'espressione non sembra potersi disgiungere da un riferimento alla totalità<sup>38</sup> » significa che ogni espressione deve essere ricollocata non soltanto nel sistema della lingua, ma anche nel sistema del mondo. Sotto questa luce, l'espressione migliore è quella più nettamente relazionale, quella in cui si percepisce meglio il fitto intrico di forze che la legano al resto della lingua e alle cose del mondo. Nel voler captare il groviglio delle relazioni che sono, in sé, costitutive del reale, la scrittura gaddiana acquisisce così una dimensione noumenica. Per Gadda, si sa, il dato esiste, ma non è conoscibile se non viene scomposto nei suoi minimi elementi costitutivi, fatto precedere da un minuzioso studio degli antefatti e messo in relazione con la totalità, con la realtà universale: « Troppo poveramente si schematizza, troppo arbitrariamente si astrae dal mostruoso groviglio della totalità<sup>39</sup> ». Ora, proprio nel riconoscimento del dato, della cosa-in-sé, si situa uno dei discrimini fondamentali fra la poetica gaddiana e quella landolfiana. Per Landolfi, infatti, non vi è niente di finito e di ordinato in sé, non esiste un noumeno che possa divenire oggetto di conoscenza. Il creatore può soltanto adottare un punto di vista che è quello della produzione dei fenomeni. Ricreare la lingua, cioè ritrovare lo slancio singolare che la fonda, significa anche ritrovare la moltitudine degli altri fenomeni che scintillano in essa.

In base a tali presupposti, Landolfi considera impediti nella loro facoltà demiurgica, oltre i « furiosi sperimentatori », i quali intervengono soltanto sugli attributi sensibili delle parole, anche gli scrittori che appartengono al « nuovo e decrepito naturalismo » –, in particolare, come è noto, gli esistenzialisti. Costoro pretendono di attribuire un carattere di universalità ad eventi e personaggi definiti in base ad un'idea normativa e generalizzante della realtà – una realtà asfittica, artificiosa, corretta, comoda e pulita come un salottino borghese<sup>40</sup>, « una sola delle possibili » –, che

---

<sup>38</sup> *VM*, p. 580.

<sup>39</sup> Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, in *Opere di C. E. Gadda*, vol. V (*Scritti vari e postumi*), Milano, Garzanti, 1993, p. 842. D'ora in poi citato con la sigla *MM*.

<sup>40</sup> Tommaso Landolfi, *Perfezione e viltà*, in Id., *Gogol' a Roma*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 113-114. Landolfi si esprime in questi termini per descrivere il falso concetto di universalità di *Bonjour tristesse*: « Lì dentro, è vero, in quella *camera charitatis* tutto va

ignora l'eccezione, la singolarità, l'irripetibilità, l'abbandono, l'errore, tutti elementi necessari ad un'arte veramente universale. Come gli sperimentatori accaniti, essi isolano un solo aspetto delle cose, dimentichi che la realtà è, per usare un'immagine cara a Landolfi, come un uovo, fatta di guscio e tuorlo. Quando Gadda, in un articolo del 1950, attacca l'estetica del neorealismo, le sue conclusioni sono simili a quelle di Landolfi, ma fondate su presupposti assai diversi. Uno dei limiti imperdonabili della poetica neorealista è, lamenta Gadda, la « tremenda serietà del referto » dei suoi racconti, e soprattutto quel « tono asseverativo che non ammette replica, e che sbandisce a priori le meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione... l'ambiguità, l'incertezza, il “può darsi ch'io sbagli”, il “può darsi che da un altro punto di vista le cose stiano altrimenti”, [...]»<sup>41</sup>. La serietà neorealista è quella del punto di vista generale, delle apparenze comuni, di ciò che è ben conosciuto, stabilito, ma superficiale. Ora, se questa opposizione ad un'apparenza condivisa e limitata è simile a quella di Landolfi, in Gadda, lettore di Kant, il rifiuto di una realtà « obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto »d equivale alla ricerca, dietro di essa, di un « quid » più vero. E la sua conclusione è inequivocabile :

Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia.... Scusa tanto. Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica, che in alcuni casi da me considerati sembra alquanto difettarle<sup>42</sup>.

La facoltà noumenica dell'arte viene preservata laddove essa sia disposta a considerare gli eventi non come oggetti finiti, in sé chiusi, ma nella loro infinita variabilità e contingenza, inscrivendoli in quel tutto che li avvolge, coordinandoli « in una consecuzione », al tempo stesso tracce di un passato e promesse di un futuro, di un oltre. Secondo un precetto già menzionato della *Meditazione milanese*, l'astrazione, la schematizzazione è « menomazione della potenza e della certezza nella prossima sintesi che di

---

bene, tutto è pulito, comodo è corretto (almeno apparentemente) e nulla fa una grinza ; ma gli è che quanto vi capita non riguarda o meglio non dovrebbe riguardare nessuno, non comunque la parte dell'umanità meno avidamente attaccata al contingente, la sola che conti ».

<sup>41</sup> *VM*, p. 630.

<sup>42</sup> *VM*, p. 630.

questa vita e di questo mondo si farà<sup>43</sup> ». Il genio letterario ed artistico è colui che sa operare buone sintesi perché presta attenzione a tutta la realtà complessa, senza nulla trascurare dei rapporti che ad altri appaiono insignificanti. Non a caso, Gadda rimprovera ai neorealisti quella stessa vocazione all'esemplarità (necessariamente parziale) che Landolfi imputava all'esistenzialismo francese. Non solo, osserva Gadda, i temi e le figure dei neorealisti non sono che una parte dei temi e dei « personaggi » che la realtà ci propone, ma per di più costoro vogliono erigerli a modelli universali : « Le figure, talora, diventano simboli : e io aborro dal personaggio-simbolo, come aborro dal personaggio-araldo<sup>44</sup> ».

Ora, su questa particolare concezione del rapporto fra il linguaggio dell'artista e l'« obbietto » che egli ha di fronte, – oggetto non descrivibile isolatamente, non trasformabile in una stregua valida per tutti, definitiva –, è possibile tracciare i confini di una speculazione sulla lingua che rivela, nei due autori, singolari convergenze, ma un'impostazione teorica diversa. I fondamenti della riflessione, si è visto, nascono dalla comune convinzione che la riformabilità della lingua debba essere subordinata ad una necessità di ordine euristico, e che qualsiasi rielaborazione debba comunque riguardare l'insieme dei rapporti fra il nome e la cosa, rapporti infinitamente complessi e variabili. La funzione demiurgica dell'artista consiste nello scoprire nuovi significati e nuove forme, elaborando diversamente materiali già accumulati e sfruttando tutte le possibilità della lingua non ancora esplorate. Ora, si ricordi come Gadda espone nella *Meditazione milanese* il concetto di invenzione proprio alla sua « ermeneutica a soluzioni multiple » : « Io chiamo “costruzione o invenzione” indifferentemente la scoperta d'un nuovo significato d'un oggetto (o sistema di relazioni) sia esso già esistente, sia esso semplicemente possibile ». E quando il critico obietta che, se un oggetto non esiste, più che di nuovo significato, bisognerebbe parlare di « primo significato », la risposta rinforza ulteriormente l'assunto :

Ciò non ha per me una grande importanza, essendoché non si inventa o crea ex nihilo nella mia filosofia, ma si aggruppa, si ordina, si chiarisce, si finalizza, si fornisce di piano o coscienza, ciò che prima era barlume o possibilità : e aveva già, per così dire, accenni di significato proprio, come lanugine sul labro dei puberi<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> *MM*, p. 842.

<sup>44</sup> *VM*, p. 629-630.

<sup>45</sup> *MM*, p. 748-749.

Siamo nel cuore del realismo gaddiano, che è un realismo del possibile. Ciò che l'arte rivela è già costituito nell'ordine dei possibili, nel prolungamento di quello che esiste ; non si tratta che di richiamarlo alla coscienza e di inscrivere sul piano delle finalità umane. Il significato di ogni oggetto è contingente, e l'artista deve sottrarlo alla sua provvisoria identità, che è una pausa nella conoscenza dei possibili, illuminando nuovi aggruppamenti, immettendolo entro quei « nuclei o grovigli o gnocchi » di relazioni che compongono il reale e che, organizzandosi e disciplinandosi progressivamente in questo o quel sistema, esprimono nuovi significati di esso. A partire dunque da un « preesistente informe », che è materia complessa, l'« idea organatrice » elabora, o meglio isola, nuove provvisorie relazioni, scoprendo segreti significati, mai balenati prima, « in una realtà data come esterna<sup>46</sup> ». L'informe, in Gadda, non è dunque, in senso stretto, un difetto di forma, un illimitato, un infinitamente possibile in attesa di determinazione. Esso è piuttosto una sovrabbondanza di determinazioni, un ordine, una forma infinita, tanto complessi che eccedono qualunque intuizione umana e possono essere avvicinati, almeno parzialmente, soltanto dalle risorse combinatorie della scrittura. Il che, come è noto, possiede addentellati nell'etica e nella morale, sottoposte alla stessa proliferazione conoscitiva, anch'esse, come tutto il reale, sviluppantesi in sistemi che hanno significati diversi « secondo il grado di coinvoluzione in cui essi immergono sé medesimi<sup>47</sup> ». Una realtà data viene dunque « costruita » o, ancora, ricostruita per integrazione successiva di significati. Inserire questa realtà in una cerchia sempre più vasta di relazioni, « è un crearla e ricrearla, un formarla e riformarla<sup>48</sup> ». Sotto questo aspetto, credere nella definitiva

---

<sup>46</sup> *MM*, p. 751.

<sup>47</sup> *MM*, p. 752. Situandosi dal « punto di vista gnoseologico e per così dire intrinsecamente logico se pur riferito all'Etica », Gadda si oppone all'idea di una scelta deterministica tra bene e male : « (in realtà io personalmente credo che il determinismo debba rigorosamente rifiutare non solo l'idea bene-male ma anche il concetto di stima o pregio o valore. Esso può solo ammettere l'assioma : "Ciò che è, deve essere ; ciò che deve essere, è") ». *MM*, p. 754. Landolfi stesso, come è noto, rimette in discussione l'idea di bene e di male e la possibilità stessa di un giudizio, ma le sue riflessioni si fondano su basi teoretiche diverse, che non è possibile analizzare in questa sede.

<sup>48</sup> Una tale integrazione può essere involontaria, operare meccanicamente – così lo sviluppo psicologico e la crescita corrispondono ad « un arricchirsi di relazioni reali che deformano il sistema iniziale in un<o> più vasto » (*MM*, p. 753) –, ma è anche prerogativa della



verità di una scoperta attuale è frutto dell'ingenuità umana, che ignora le infinite deformazioni e riformazioni del tutto. Ciò che ancora non si capisce non è falso in sé, ma è « uno di quei "limiti provvisori" che la ragione crescendo redimerà<sup>49</sup> ». Ora, lo « schellingiano impulso », la « vis genetica » del creatore o, se si preferisce, del « fabbricatore », lo porta a costruire quell' $n+1$  che distingue la sua creazione dalle precedenti : « Quella è l'euresi, è il tendere, è il sintetizzare per la prima volta e pertiene al trapasso dall' $n$  all' $n + 1$ <sup>50</sup> ». Lo sforzo inventivo od euristico, prerogativa dei grandi artisti<sup>51</sup>, coincide dunque con un « fare sul già fatto », che superi tuttavia la pura e semplice « persistenza<sup>52</sup> ».

Se la conoscenza suppone che si realizzi nell'esperienza umana ciò che è già dato nella totalità dei possibili, viene allora ad imporsi l'idea di un progresso della conoscenza. Per Gadda, la conoscenza segue un andamento diacronico, per tappe successive. Pur lontano da qualsiasi prospettiva storico-evoluzionistica o teleologica, l'autore colloca l'agglutinarsi eternamente rinnovabile di nuove relazioni, di nuovi « gnocchi », lungo una linea progressiva. Il processo euristico gaddiano, in quanto « autodeformazione del reale », va « verso il diverso », verso un « vieppiù differenziato », cioè non può essere disgiunto dall'idea del « procedere », anzi, in un certo senso, del « progredire » : « Noterò solo, precisa l'autore, che questa euresi o autodeformazione procedente verso l'inconosciuto come verso un "meglio" nel periodo creativo si manifesta nelle più varie parvenze del reale<sup>53</sup> ». Benché non si possa sapere con anticipo ciò che verrà scoperto, si tratta comunque di un disvelarsi, cioè della rivelazione di possibilità che sono già date nella totalità infinita. Ora, nel valutare il rapporto fra la conoscenza e la temporalità, la posizione di Landolfi riflette tutta la sua distanza da un tale realismo del possibile. Poiché la creazione non è la realizzazione di ciò che è già ontologicamente dato, Landolfi, pur giudicando anch'egli come principio fondamentale l'avvicinarsi dei tempi (un giorno, forse, i cani parleranno e gli uomini non più), prende in

---

volontà : l'esercizio della ragione, aumentando, procede anch'esso per deformazione di ciò che si era creduto di porre una volta per tutte.

<sup>49</sup> *MM*, p. 707.

<sup>50</sup> *MM*, p. 783.

<sup>51</sup> Nel linguaggio, in particolare, sottolinea Gadda, solo i grandi, solo « alcune nature vivide creano ed inventano ». *MM*, p. 788.

<sup>52</sup> *MM*, p. 787.

<sup>53</sup> *MM*, p. 784.

considerazione, al tempo stesso, una linea sincronica : nel medesimo tratto di tempo, in altre dimensioni, possono coesistere diverse « situazioni » o gradi della conoscenza. Sostituendo al concetto di progressione quello di dimensione (il fantastico stesso è, per l'autore, una dimensione), egli non solo abbatte l'idolo dell'antropocentrismo (su altri pianeti, in altre dimensioni, è possibile una diversa, provvisoria organizzazione della conoscenza, concomitante a quella creduta vera dall'uomo), ma spinge il relativismo fino a considerare come unica stregua la singola soggettività posta di fronte all'irripetibilità di ogni sua percezione individuale. Più che di aggiungere al già acquisito, più che di attualizzare altri possibili, si tratta di modificare il proprio sguardo di fronte all'oggetto, di « porre rimedio a ciò che appare immutabile », di « realizzare il passaggio da un'ombra a una consistenza, da un'astrazione a una qualunque realtà tangibile, da una potenza a un atto<sup>54</sup> ». L'essere in potenza non appare come ciò che è oggettivamente possibile o reale, ma in relazione ad un soggetto che fa esistere il possibile intervenendo su ciò che è dato. L'euresi non coincide allora, per Landolfi, con un accumularsi di nuove relazioni lungo un'asse che va da un prima a un dopo, con un « vieppiù differenziato », con un  $n+1$ , con cui l'artista accompagna il vasto procedere delle conoscenze umane, ma viene intesa come uno sguardo singolare, isolato, sempre nuovo su aspetti e relazioni del reale non percepiti dai più e non trasmissibili.

Secondo questa prospettiva, la funzione demiurgica dell'artista appare, nei due autori, in tutta la sua diversità. Nell'universo fenomenico di Landolfi, la parola sacra del poeta è, o deve essere, « una specie di espediente noumenico », capace di inverare, quindi di creare, seppure imperfettamente, qualità essenziali ed « occulte » dell'oggetto, « non controllabil[i] da nessuno dei nostri sensi e dunque propriamente inesprimibil[i] nel loro ambito<sup>55</sup> ». Per farsi davvero creatrice, la parola dovrebbe idealmente staccarsi dal suo referente coatto, dal fenomeno già ordinato, e reinvestire ogni volta da capo, ad ogni nuovo incontro con un oggetto, la sua materialità sonora<sup>56</sup>. Solo così essa può preservare la

---

<sup>54</sup> Tommaso Landolfi, Introduzione a Aleksandr Sergeevic Puškin, *Poemi e liriche*, Torino, Einaudi, 1960, p. xv-xvi.

<sup>55</sup> *DM*, p. 765.

<sup>56</sup> Landolfi individua così la differenza fra le « parole-vitici » e quelle adoperate dai « furiosi sperimentatori ». Le prime sorgono da un processo di scollamento dal significato abituale : « Ciascuno avrà fatto, volontariamente o per caso, l'esperimento che consiste nel rigirarsi dentro una parola fino a svolarla del tutto di significato ; essa cioè sembra allora

singularità della cosa, giungere al cuore dell'essere, alla radice del fenomeno. Ben inteso, poiché la realtà comune rimane l'unico punto di partenza possibile, si tratta di intervenire su di essa perché si dischiudano nuove possibilità, nuovi significati. Il modello demiurgico del giovane Landolfi era, come è noto, prima ancora di Dostoevskij, Anna Achmatova, la poetessa russa dell'Acmeismo al cui studio il giovane slavista aveva consacrato la sua tesi di laurea<sup>57</sup>. Ora, se l'Achmatova diventa per Landolfi, sin dall'inizio, un esempio di euresi feconda, è proprio perché la sua poesia opera sul reale senza deformazioni radicali, ma per scarti minimi. Attraverso « leggere trasposizioni », l'artista riaccende i dati inerti del reale e ne illumina delle possibilità fino ad allora non percepite :

È proprio in questa sua possibilità di sfuggire inavvertitamente ad un inerte naturalismo, quasi di nascosto e senza rinnegarne violentemente i dati, che la sua originalità si afferma completamente. Si tratta di leggere trasposizioni, leggere in apparenza, ma che insensibilmente conducono, per gradi, dal « materiale » fine a sé stesso – cioè appunto dal naturalismo nella sua più bassa applicazione – alla personificazione e all'arbitrario – cioè all'arte<sup>58</sup>.

Non si tratta di opporsi al reale, deformandolo, ma di accoglierlo nella sua interezza, limitandosi a mutare l'ordine dei suoi dati, a trasporre, appunto. In tal modo, ciò che appare nell'oggetto ripreso dall'arte è la squisita arbitrarietà del soggettivo, che, personificandolo, gli infonde nuova vita<sup>59</sup>. La forma è allora minacciata dal rischio dell'informe e comunica, in

---

staccarsi, non solo dall'oggetto al quale va abitualmente legata, ma da ogni possibile oggetto od appiglio o sostegno, ed arricciolarsi, convolversi nella mente, [...]. Parole-vitucci si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto colla realtà fenomenica ». *DM*, p. 765.

<sup>57</sup> La tesi, sostenuta nel 1932 a Firenze, fu pubblicata a puntate – con molte variazioni rispetto al testo d'origine – su « L'Europa orientale », XIV (1934), 3-4 ; XV (1935) 1-2, 3-4, 7-10.

<sup>58</sup> Tommaso Landolfi, *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Achmatova*, in « L'Europa orientale », XV (1935), 1-2, p. 58.

<sup>59</sup> Il principio di deviazione minima rimarrà in seguito al centro della riflessione landolfiana sulla realtà e ad esso è legata anche la sua concezione del fantastico. Oggetti ed eventi possono rivelare « alcunché di buio e forse di minaccioso soltanto attraverso modalità leggermente abnormi ». *RV*, p. 255. Se l'eccezionale può scaturire dal reale per deviazione minima, l'universale, afferma Landolfi sin dalla tesi sull'Achmatova, « si può raggiungere in tanti modi, anche con un semplice rovesciamento di situazione, con una semplice

tal modo, con l'infinità dei possibili. Sorge in questo ambito la ricchissima speculazione landolfiana sul linguaggio e sulla sua limitata riformabilità. Lo scrittore deve sforzarsi di cercare al di là della trama delle generalità, intervenendo, in particolare, sul rapporto convenzionale che lega il nome alla cosa. La parola non può essere fatta di pure sonorità arbitrariamente adattate al senso, ma deve corrispondere ad «alcuna qualità occulta dell'oggetto»<sup>60</sup>. Questa qualità occulta dell'oggetto non è mai «la cosa nominabile», che è una «trappola» perché già inscritta nella fissità della convenzione<sup>61</sup>, già ridotta dalla nostra percezione a certe proprietà generiche. Il verbo sacro del poeta aspira ad un legame più intimo con l'essere, non a conoscere l'essenza dell'oggetto già determinato indipendentemente dall'atto creativo. Vincolando tale oggetto ad un nome e tale nome ad un oggetto, la convenzione umana del discorso imprigiona la libera essenza, separandola dalla fitta rete delle relazioni che irradiano da essa, e seleziona, riducendola, l'abbondanza del possibile. Se la parola «altro non è che forma, atto della potenza, carne del sacrificio»<sup>62</sup>, bisogna retrocedere allo stadio dell'informe, del non-ancora-nominato, partire da esso per ricreare sempre da capo. All'interno di questa infinita potenza che precede l'atto-parola, esistono insospettabili possibilità di vita. L'irrealtà è soltanto una realtà trascurata dalla lingua e dalla conoscenza, una provvisoria inesprimibilità, una possibilità non ancora esplorata. In questo ambito, la lingua dei colori che, nel racconto *La piccola Apocalisse*, la «donna della pozzanghera» cerca di trasmettere all'aspirante poeta D, è quella che più si avvicina a questo ideale di scompaginamento dei nessi già attestati. Nella lingua dei colori, ogni segno non è che una singolarità fra le altre; il suo significato è interamente determinato dalle relazioni che vengono tessute di volta in volta con le altre singolarità che lo circondano. Nel flusso universale, che incessantemente trasfigura ogni essere e ricompono ogni rapporto, i segni di una tale lingua, essi stessi coinvolti nel

---

trasposizione, e persino con un appropriato dubbio metodico». Cfr. Tommaso Landolfi, *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Achmatova*, cit., 3-4, p. 152.

<sup>60</sup> *DM*, p. 765.

<sup>61</sup> Nominare significa ridurre l'infinita complessità della cosa percepita, isolarne un solo aspetto, circoscriverne il significato: «[...] ciascuna cosa nominabile, cioè nel punto stesso che si definisce e prima ancora che venga definita, è una trappola, alcunché da cui non potremo mai più salvarci. Pare che la realtà in ciascuno dei suoi vari e infiniti aspetti sia una pietra tombale che si richiude su noi». *RV*, p. 333.

<sup>62</sup> Così recita la teoria del logo assoluto nel racconto *Da: "L'Astronomia esposta al popolo"*, in *Opere, I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 233.

cambiamento perpetuo, non possono mantenere un significato convenzionale, cioè fisso, identico in istanti diversi e in circostanze diverse. Il linguaggio sinestetico, svincolato dalla genericità della grammatica umana, avvolge le cose e le persone in un alone di infinita ricchezza semantica<sup>63</sup>.

Per Gadda, i rapporti che le parole istituiscono con i referenti sono da interpretarsi, in accordo con una rappresentazione della realtà intesa come relazione, come i riflessi espressivi dell'incontro fugace fra una realtà autodeformantesi, quindi non ancora nominabile, e un soggetto perpetuamente *in fieri*. Per il soldato che le subisce, le cannonate non sono ancora riconoscibili come tali, ma scomposte in suoni, colori, sentimenti di orrore. « L'inconscio, che governa l'espressione, – scrive Gadda — le denuncia pertanto come fatti non ancora nominalizzati nel nome “cannonate”, ma come obbietti o fenomeni pre-nominali: gialli, feroci, furibondi<sup>64</sup> ». Lo stesso vale per i termini che vengono a riempire una provvisoria ignoranza della denominazione esatta di un oggetto, come precisa l'autore in una nota del *Castello di Udine*: « La derisione si prolunga a chiamar lattughe le clorifice del canale, di cui il Ns., lì per lì, non sa dire il nome botanico<sup>65</sup> ». Le modalità dell'espressione catturano l'attimo di un processo conoscitivo in perpetuo movimento. Così i nomi, vincolando all'oggetto la percezione ancora indeterminata, danno forma al « garbuglio o gomito di rapporti logici attuali » e illuminano nuovi rapporti nella sostanza aggrovigliata e temporanea della realtà. Le nostre parole, teorizza Gadda, sono dei « momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluenza (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva<sup>66</sup> ». Si può allora decidere di rivivere in ognuna di esse, parodisticamente, i suoi « ventitré » significati, evidenziando tutta la complessità dell'intreccio di relazioni, oppure di « rifuggire dalla parodia conferendo un significato nuovo al vocabolo ».

<sup>63</sup> Ciò che fa delle luci e dei colori un linguaggio potenzialmente creativo è proprio la loro aderenza solo relativa all'oggetto designato, compreso il giudizio morale: « I miei colori e le mie luci [...] sono quasi *al di là* (posso dire soltanto così) di ciò che essi chiamano vizi e virtù, male e bene, [...] ». Cfr. Tommaso Landolfi, *La piccola Apocalisse*, in *Opere*, I (1937-1959), cit., p. 77.

<sup>64</sup> Carlo Emilio Gadda, *Postille a un'analisi stilistica*, in « Letteratura », I, n. 7, aprile 1937, p. 147. Oggi in *Opere di C. E. Gadda*, vol. III (*Saggi giornali favole I*), cit., p. 821. Gadda, come è noto, risponde qui, puntualizzando, ad un articolo del Devoto sul *Castello di Udine*.

<sup>65</sup> Carlo Emilio Gadda, *Il castello di Udine*, in *Opere di C. E. Gadda*, vol. I (*Romanzi e racconti I*), Milano, Garzanti, 1994, p. 211 (nota 7).

<sup>66</sup> *VM*, p. 437.

Ora, questo « arbitrio inventivo » non deve portare a gratuite, « orribili torsioni », ma a liberare la parola già nota « a un tono nuovo », demandando ad essa, così straziata e deformata, « novo incarico ». Solo un sapiente « impiego spastico » della parola, già preconizzato da Orazio, « può comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore<sup>67</sup> ». Il ricorso di Gadda alla deformazione, al neologismo, alla perturbazione linguistica, va letto, ben inteso, sotto questa luce. Se l'obbiettivo è quello di minare la falsa compattezza del linguaggio corrente e normativo, quello della « lingua dell'uso piccolo-borghese », introducendo in esso un principio dinamico, le molteplici varianti, metonimie, grafie etimologiche, estensioni di morfemi, ecc., cui Gadda fa ricorso, approfittando del potenziale semantico della « lingua nostra » – la cui parola « si può stirare, contrarre, metastasare [...] secondo libidine, come la fusse una pasticca tra i denti<sup>68</sup> » –, sono senz'altro da intendersi, nella loro funzione « deliberatamente mimetica », come espedienti atti a dar vita « a un linguaggio che esprime la successiva stratificazione e la multiforme interferenza dei fatti<sup>69</sup> ». La parola deformata, metastasata, si incarica di un nuovo significato e va a catturare nuove forme del reale rendendole disponibili a tutti, universalmente condivisibili. Il fatto stesso che Gadda annoti minuziosamente molti dei suoi testi linguisticamente più mescidati, spiegando il senso dei sintagmi oscuri o delle neoformazioni, è indice di una volontà di condividere ogni significato nuovo con il lettore, rendendolo partecipe della complessità. Captando l'affastellarsi dei sentimenti, lo sfarinarsi delle prospettive, l'aggrovigliarsi degli impulsi, il lettore del *Pasticciaccio* o dell'*Adalgisa* non rimane estraneo al groviglio, all'universale deformazione, ma se ne sente parte.

Diversi sono invece i presupposti poetici che presiedono, nell'opera landolfiana, all'uso del neologismo, della perturbazione linguistica. Lungi dall'essere un'operazione a tutto campo come quella gaddiana, il ricorso all'alterazione semantica è, in Landolfi, piuttosto raro. Eppure esso costituisce per l'autore, non meno che per Gadda, uno strumento fondamentale dell'atto demiurgico. Il neologismo landolfiano, sia esso « porrovia », « canie » o « verania », nasce per dar forma provvisoria a quella parte di indicibile, di innominabile, di irriducibilmente soggettivo che abita un singolo individuo alle prese con circostanze eccezionali. Le

---

<sup>67</sup> *VM*, p. 437.

<sup>68</sup> *VM*, p. 490-491.

<sup>69</sup> Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 11.

manifestazioni dell'inaudito sono personalissime, diverse per ogni soggetto ; soltanto una parola vergine, mai pronunciata da bocca umana può dar loro una forma, una vita, seppure effimera e non condivisibile. Il neologismo è creazione privata, singolarissima, intraducibile nei termini della lingua comune. Nel « porrovio », che è la « bestia folgorosa » dello scrittore, nome ed essenza coincidono, perché la parola nasce per dar forma, una sola volta, alla massa informe che lo scrittore, ossessionato dalla ricerca e dalla sistemazione di parole, non riesce ad « inghiottire ». La parola « porrovio » non può rimandare ad alcun al-di-là di un senso che nasce e muore con essa. Allo stesso modo, l'aggettivo « folgorosa » non rimanda alla folgore<sup>70</sup>. La « bestia » che assedia l'autore non può diventare di dominio pubblico. Trovare la parola unica non è tuttavia impresa facile. I tentativi del narratore di *Cancroregina* che, isolato nello spazio, vorrebbe carpire, nominandola, la massa scomposta e aggrovigliata che lo assedia, sono fallimentari<sup>71</sup>. L'intollerabile forma – altrove designata come « bestia<sup>72</sup> » – non rientra in nessun calco preconstituito. Quanto all'ansioso nottambulo della *Morte del re di Francia*, per lui la parola « canie » delimita provvisoriamente il mistero dell'associazione folgorante fra le patate e i cani<sup>73</sup>. L'aggiunta di una vocale accoglie la possibilità di un'alternativa. La parola nuova, ermafrodita, crea l'ipotesi di un'esistenza miscidata, misteriosa, non riconoscibile da altri, né riutilizzabile in altri contesti. A differenza del lettore di Gadda, partecipe di una realtà più universale e complessa, colta nel suo ininterrotto deformarsi, il lettore di Landolfi è spettatore di una realtà privatissima, contingente, emanazione dell'incontro eccezionale fra un soggetto ed un oggetto.

---

<sup>70</sup> Landolfi giudica impropria la possibilità di una traduzione : « l'opinato senso logico si oppone in me, se m'ascolto, al valore o al suono di "Bestia folgorosa" ». Altrettanto vana gli sembra qualsiasi altra associazione di queste « strane parole » a vocaboli di significato corrente : « Così Porrovio, sebbene il relativo pezzetto sia stato da me inserito in quello sgraziato luogo di *Cancroregina* ; così anche Verania della Pietra, che non ha nulla a vedere colla primavera ». *RV*, p. 308.

<sup>71</sup> « [...] basterebbe nominare tale cosa, basterebbe cioè trovare la parola per designarla ; ma non la trovo ». Cfr. Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, in *Opere, I (1937-1959)*, cit., p. 555.

<sup>72</sup> Laddove il neologismo non è possibile, la parola « bestia » diviene parola mediatrice per riempire un vuoto semantico. Prima del nome, o al suo posto, la « bestia », di cui si coglie solo « la forma generale », partecipa della materia innominata che alberga nell'individuo.

<sup>73</sup> Le patate, si badi, non assomigliano ai cani. Il protagonista percepisce un'essenza nuova, né animale né vegetale, che, per esistere, deve forzare i limiti della denominazione conosciuta.

Alla luce di queste considerazioni, appare possibile definire meglio il rapporto che, nei due autori, lega la speculazione sulla lingua e l'ordine del mondo. Il linguaggio landolfiano non cerca la comunicazione con un ordine umano e, al di là, con un ordine universale ; si sforza, al contrario, di uscire da qualsiasi riferimento ad un ordine precostituito, di ritrovare nell'atto della parola lo slancio creativo che rende possibile un ordine, qualunque esso sia. In Gadda, la non sistematicità del mondo è tale rispetto agli uomini, è dovuta alla loro ignoranza, alla loro incapacità di cogliere la sovrabbondanza del reale. Eppure, ontologicamente, questa sovrabbondanza fa sistema, e Gadda cerca di pensarne i principi, accordando ad essa la sua arte. Il *logos* gaddiano si orienta verso la costruzione di un sistema sulla non sistematicità del mondo, riferendosi in questo modo ad una totalità che è, per così dire, preordinata in vista del disordine. Una tale sistematizzazione è invece assente in Landolfi, perché in lui la complessità e l'apertura del reale verso il possibile infinito si conquistano sempre a partire da un *ethos* radicato nella singolarità dell'individuo e non possono essere incluse in una totalità né sottoposte alla generalità dei principi. Se tuttavia questa opposizione di fondo non esclude, si è visto, che i due autori elaborino una riflessione sotto molti aspetti concomitante, questo avviene perché, a ben guardare, il *logos* gaddiano e l'*ethos* landolfiano sono due risposte diverse ad una medesima interrogazione fondamentale, interrogazione che riguarda proprio la conoscenza specifica di cui la letteratura è portatrice. Ciò che oppone Gadda e Landolfi è allora, al tempo stesso, anche quello che più li avvicina, perché la loro divergenza si fonda su un comune, profondo accordo circa la funzione della letteratura, funzione euristica, di conoscenza, non degli uomini, della società o della natura ma, più radicalmente, conoscenza del mondo *sub specie possibilis*.

**Cristina TERRILE**  
Université de Tours