

Traduzione e significato nel *Dialogo dei massimi sistemi* di Tommaso Landolfi

Ignazio Sanna

Tommaso Landolfi è uno dei narratori più eccentrici nel panorama della letteratura italiana. Le sue opere sono costituite per lo più da una personalissima mistura d'ironia, provocazione e assurdo, con trame e personaggi spesso al confine con il surrealismo¹. La lingua dotta e ricercata, tendente al barocchismo, con la quale sono scritte ha prodotto il duplice effetto di assicurargli al tempo stesso un posto tra gli autori più raffinati e uno tra gli autori più negletti dal pubblico, al netto di un recente, timido, ritorno di interesse. Cifra caratteristica della scrittura landolfiana è infatti un'estrema padronanza del lessico, esplorato in direzione della costruzione di un linguaggio elevato, preciso e dettagliato, al servizio del racconto fantastico, soprattutto nei primi anni².

Tra questi è emblematico in questo senso il *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), compreso nel suo primo libro, la raccolta di racconti omonima. Fin dal suo esordio dunque lo scrittore mostra un profondo interesse per il linguaggio e il suo articolarsi nelle diverse lingue delle culture umane.

¹ Ci si è domandati se ci sia mai stato un vero e proprio contributo italiano al movimento surrealista. Prendendo spunto dall'antologia curata da Gianfranco Contini *Italie magique*, pubblicata in Francia nel 1946, Alvaro Biondi indaga tra i prosatori e i poeti italiani del secondo e terzo decennio del XX secolo. Risultato dell'indagine è che in linea di massima alcuni autori hanno avuto a che fare più di altri con il surrealismo, e tra questi «Tommaso Landolfi può essere ascritto, sempre con caratteri del tutto originali, alla linea del surrealismo italiano» (Biondi 1981: 78).

² «Il vocabolario di Landolfi è fitto di toscanismi — infatti saldamente ancorato al toscano — di termini arcaici e parole definitivamente scomparse dall'uso comune, resuscitate dallo Zingarelli o dal ben più venerabile Tommaseo-Bellini, e di neologismi e parole fantastiche. Sul filo di questa eccentricità lessicale, anzi proprio a partire da questa, si innescano i meccanismi del fantastico landolfiano» (Castaldi 2010: 362-363).



Non sorprende che sia stato traduttore dal russo (oltre che dal tedesco e dal francese), e da par suo, di Gogol e delle liriche di Pushkin e Lermontov, fra le altre cose. Come ricorda Paolo Albani, autore peraltro con Berlinghiero Buonarroti di un dizionario delle lingue immaginarie³,

[i]l bernoccolo dell'inventore di lingue lo scrittore di Pico, da sempre ossessionato da una sorta di religioso e superstizioso amore e terrore delle parole, lo ha sviluppato fin da ragazzo quando si arrovellò, votato all'insuccesso, a foggiare una lingua personale, una lingua vera e propria con tutte le sue regole. (Albani 2012)

Lo stesso Albani dà conto della struttura, ipertrofica e straripante, del 'Landolfiano', lingua evidentemente nata dalla mente del nostro autore, che Landolfi portò a conoscenza del mondo in un articolo intitolato *Qualche notizia sull'L.I.*, pubblicato sulla rivista *Letteratura nel 1941*, in seguito ripubblicato sul *Corriere della Sera* il 14 agosto 1978⁴.

³ «Non è dunque un caso che Paolo Albani abbia scelto *Aga magéra difúra* come titolo per il dizionario di lingue immaginarie, recuperando il primo verso della poesia in pseudo-persiano presente nel *Dialogo dei massimi sistemi*» (Sacchetti 2008: 120).

⁴ «Un altro esempio di lingua inventata da Landolfi compare sul numero 3 di "Letteratura" del luglio-settembre 1941, in un articolo intitolato *Qualche notizia sull'L.I.*, in seguito ripubblicato sul "Corriere della Sera" del 14 agosto 1978 con varianti di carattere soprattutto formale e con il titolo redazionale *Volete imparare questo alfabeto?* Ennesima parodia (uno «scherzo in 'parafresi'» l'ha chiamata Sanguineti), in questo caso della Linguistica, in forma di breve trattato, genere così caro a Landolfi. Dopo aver premesso che le notizie sul Landolfiano, un linguaggio strutturato in tre versioni contrassegnate rispettivamente "L.I, L.II e L.III", sono desunte da un vasto trattato rimasto incompiuto a opera di un amico defunto, Landolfi offre una dettagliata descrizione di questa curiosa lingua. I generi sono quattro: maschile, femminile, neutro e astratto, mentre i numeri sette: singolare, duale, triale, decale, centale, miliale e milionale (quest'ultimo sostituisce il nostro plurale). Il sistema è molto chiaro: le quantità intermedie sono caratterizzate dal numero immediatamente inferiore, salvo il caso dei multipli di 2, 3, 10, 100, 1000 e 1 milione. I casi ammontano a 146, di cui solo 125 dotati di desinenza caratteristica, e sono esattamente il doppio dei complementi, cosa che si spiega con il fatto che ogni complemento ha due aspetti, l'astratto e il concreto. Il verbo ha diciotto aspetti, nove concreti e nove astratti ossia: il lentivo, il rapidivo, il buttivo o improvvisivo, il gioivo, il tristivo, l'egualivo, il prossimivo, il

Il punto focale del racconto è l'utilizzo in poesia di una lingua inesistente o meglio, anzi peggio, inventata. E inventata secondo modalità che dispiacciono a Y, l'amico dell'io narrante, autore di tre poesie scritte in questa lingua fantasmatica. Il titolo stesso, *Dialogo dei massimi sistemi*, che fa chiaramente riferimento al *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galileo Galilei⁵, evoca una dimensione per così dire macrocosmica della questione in discussione. Laddove nel caso del testo

lungivo, l'egualivo spaziale. Questa impostazione flessiva, precisa Landolfi, assorbe senza residui “gli incoativi e i futurivi propriamente detti delle nostre lingue indoeuropee”. Ogni tempo presenta tante persone per quanti sono i numeri. Tra i molteplici ausiliari, si trovano i due verbi morire e nascere, usati nella costruzione detta del conativo all'infinito. Le coniugazioni sono 1200. Ogni verbo inoltre può essere transitivo o intransitivo. Aggettivi, pronomi, articoli, preposizioni sono tutti declinabili e seguono per quanto riguarda genere, numero e caso, il sostantivo cui si riferiscono. Nessuna parte del discorso ha un posto fisso nella struttura della frase. Dal punto di vista del sistema di notazione grafica il Landolfiano può definirsi un sistema semi-ideografico comprendente una serie di ideogrammi (ognuno corrispondente a un radicale) e una serie di diacritici a valore alfabetico. Gli ideogrammi sono 118.000, ma non è escluso, scrive Landolfi, che altri ne vengano alla luce una volta rintracciate le carte 428-702 dell'Archivio di Praga, rapite alla fine del secolo scorso. L'alfabeto del Landolfiano comprende 381 segni che formano 1524 lettere dato che il loro valore muta secondo la posizione (in alto, in basso, a destra o a sinistra della cosiddetta base). La scrittura del Landolfiano è bustrofedica in quanto un testo si legge da destra a sinistra, e viceversa alternativamente, sempre in senso orizzontale e cominciando dal basso. Per consuetudine nei testi stampati un quadratino delimita il campo di ogni cosiddetta base, mentre un quadrato più ampio intorno al primo assicura lo spazio necessario ai diacritici. Rivolto al lettore, Landolfi conclude il suo scritto con queste considerazioni: “Ahimè lettore, mio lettore, stavolta, su queste precise parole il manoscritto del mio povero amico è rimasto interrotto, verso la pagina numero... beh, non voglio spaventarti. Ma forse è nato chi lo continuerà. Resterebbe verbigrizia ad occuparsi *ex novo* della fonetica, aspetto assai complicato e dibattuto della faccenda. Spero a buon conto, quando farò passare le schede di sottoscrizione per l'impresa che ho in animo e di cui ho detto in principio, di poter contare sulla tua adesione”» (Albani 2012).

⁵ I personaggi del racconto di Landolfi, come nota Anna Dolfi, rimandano a quelli galileiani: «tre personaggi, novelli Simplicio, Salviati, Sagredo, pongono e dibattono fuori di ogni metafora il problema dell'arte. Il “grande critico” (un Simplicio forse imbevuto di una cultura ormai tradizionalmente e sofisticatamente moderna), Y (il pratico Sagredo) e un amico (l'acuto, demistificante Salviati) discutono intorno al problema estetico della lingua» (Dolfi 1981: 194).

seicentesco i due sistemi a confronto erano quello tolemaico e quello copernicano, nel caso del Dialogo di Landolfi s'indagano il rapporto tra lingua e comunicazione, da un lato, e quello tra arte e significato dall'altro.

Il racconto prende forma a partire dalla pretesa da parte di un capitano inglese, un marinaio conosciuto casualmente, d'insegnare il persiano a Y. Nonostante l'antipatia istintiva che prova per questo curioso personaggio, Y accetta d'imparare da lui il presunto persiano, che si rivelerà invece, per l'appunto, una lingua inventata. Il capitano, sedicente poliglotta, è il personaggio che mette in moto il meccanismo narrativo, contribuendo a creare confusione nei due amici per la noncuranza con la quale in seguito, disconoscendo il presunto persiano come la lingua da lui insegnatagli, liquida il poeta, che da lui pretende chiarezza sulla misteriosa lingua e la sua genesi, il suo rapporto col mondo reale⁶. Y accetta di apprenderla, convinto che sia effettivamente il persiano, spinto da uno stimolo intellettuale, come spiega lui stesso:

anni fa mi dedicai a una paziente e minuziosa distillazione degli elementi costitutivi dell'opera d'arte. Venni per tale via alla conclusione precisa e incontrovertibile che l'avere a propria disposizione mezzi espressivi ricchi e vari è, per un artista, condizione tutt'altro che favorevole. Per esempio, secondo me è di gran lunga preferibile scrivere in una lingua imperfettamente conosciuta, anziché in una che ci sia compiutamente familiare. [...] [E]videntemente, 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. Così, evitate le parole tecniche e i luoghi comuni che altro s'oppongono alla nascita di un'opera d'arte? (Landolfi 1937: 43-44)

Dunque il tema posto è nientemeno che la genesi dell'opera d'arte, a partire dagli strumenti che l'artista utilizza per crearla. Y pare ritenere che la ristrettezza di mezzi aguzzi l'ingegno. Colpisce l'allusione al

⁶ Il capitano «inventa e rinnega, con disarmante leggerezza, una lingua inesistente» (Stasi 2008: 16).

rapporto tra parola e immagine: come qualche decennio dopo avrebbe fatto James Graham Ballard, scrivendo alcuni dei suoi racconti e romanzi tenendo bene a mente alcuni quadri di pittori surrealisti (come Max Ernst)⁷, Landolfi suggerisce attraverso il suo personaggio che l'immagine contiene in sé un grado di polisemia superiore a quello della parola scritta. Non a caso Y scrive delle poesie⁸, considerato che la poesia è il genere intrinsecamente più polisemico tra quelli letterari. Così come poeta era Ezra Pound che si avvale della poliglossia nei suoi *Cantos*, utilizzando greco antico, latino e cinese, e anche l'italiano nei *Pisan Cantos*.

L'apice del racconto è la schermaglia tra i due critici, il dilettante e il professionista⁹. A quest'ultimo si rivolgono i due amici per venire a capo del problema estetico posto dalle tre poesie che, come lamenta Y, «scritte in una lingua inesistente, è come se non fossero scritte in nessuna lingua!» (ivi: 48). Non è difficile rintracciare un'eco della personalità letteraria dell'autore, nel ruolo dell'amico di Y, in questo racconto, nel quale la figura di un generico 'grande critico letterario' viene messa alla berlina. Questo personaggio potrebbe adombrare la figura di Benedetto Croce, il grande santone della critica e dell'estetica letteraria, ma funziona benissimo anche senza dovergli necessariamente assegnare un nome e un cognome. Il punto del contendere è se sia possibile o meno produrre

⁷ «Landolfi certamente ebbe rapporti col surrealismo francese e non è difficile ravvisare anche nelle sue pagine l'influenza dei pittori surrealisti; per esempio – tanto per fare un solo nome – Max Ernst» (Moravia 1983).

⁸ «La poesia, nel paradosso della beffa giocata dal caso (ma non è per Landolfi il caso, leopardianamente, la regola del mondo?) si esprime in un linguaggio individuale, fatalmente incomunicabile; i suoi segni, intraducibili, nascondono forse l'inganno, lo scherzo barocco della paraletteratura» (Dolfi 1981: 195).

⁹ «Il racconto esibisce una disputa concettuale di alta qualità dove si perlustra la discussa categoria di 'poesia' (con un pronunciamento anticrociano, in epoca di piena egemonia crociana), si ragiona sulla sua autonomia e riconoscibilità, ci si riferisce al rapporto significato-significante, si allude al valore della creazione d'arte, si analizza il conflitto lingua originale-lingua tradotta (ben familiare al traduttore Landolfi), si accenna all'arbitrarietà del segno linguistico» (Martignoni 2002: 164-165).

un'opera d'arte servendosi di una lingua inesistente¹⁰. Dato il testo di una delle poesie come punto di partenza per il dibattito tra l'io narrante e il critico, si arriva ben presto a discutere del rapporto tra le parole e il significato che ciascuna di esse veicola.

Aga magéra difúra natun gua mesciún
Sánit guggérnis soe-wáli trussán garigúr
Gùnga bandúra kuttávol jeris-ni gillára.
Lávi gírrésцен suttérer lunabinitúr
Guesc ittanóben katir ma ernáuba gadún
Vára jesckilla sittáranar gund misagúr,
Táher chibill garanóbeven lixta mahára
Gaj musasciár guen divrés kóes jenabinitúr
Sòe quadrapútmijen lòeb sierrakár masasciúsc
Sámm-jab dovár-jab miguélcia gassúta mihúsc
Sciú munu lússutjunáscru gurúlka varúsc.

Testo che, su richiesta, «improvvisando sul testo», l'autore traduce così¹¹:

Anche piangeva della felicità la faccia stanca
Mentre la donna mi raccontava della sua vita
E mi affermava il suo affetto fraterno.
E i pini e i larici del viale graziosamente incurvati
Sullo sfondo del tramonto rosa-caldo
E di una villetta che inalberava la bandiera nazionale,
Parevano il viso solcato d'una donna che non s'era accorta
D'aver il naso lucido. E quel lucido guizzo

¹⁰ «[I]l *Dialogo sui massimi sistemi* tocca un punto chiave della poetica landolfiana: la questione del travestimento linguistico. Il calarsi in una *langue* misteriosa, il persiano, rappresenta nelle intenzioni del protagonista l'occasione di ritagliare un ambito linguistico esclusivamente dedicato alla creazione artistica. E così per Landolfi l'impiego di una *parole* ottocentesca, esplicitamente letteraria, rappresenta l'ammissione di una inevitabile chiusura a riccio del fare letteratura. Tutto il materiale letterario ritorna infine alla letteratura, suggerisce Landolfi» (Castaldi 2010: 369).

¹¹ «La traduzione libera, si lagna Y, non rende neppure lontanamente l'originale; una volta tradotta, la poesia è irriconoscibile e priva di ogni senso» (Albani 2012).

Per me molto tempo ancora, beffardo e pungente,
Sentii saltellare e contorcersi come un pesciolino pagliaccio
In fondo alle tenebre della mia anima. (ivi: 51-52)

Le possibili combinazioni tra fonemi sono virtualmente infinite, e nel caso in esame l'arbitrarietà dell'accostamento tra aggregati di fonemi e significati è evidente. In primo luogo perché nel testo originale non c'è alcuna possibilità di rifarsi a regole o prassi poetiche consolidate nell'uso di quella lingua, e tantomeno di rintracciare una corrispondenza prestabilita tra significante e significato; non ci sono parametri di riferimento né sintattici né metrici né di altra natura che consentano di misurare la capacità di tale lingua di veicolare un senso, di comunicare dei significati¹². E tuttavia il grande critico sostiene che grammatica, sintassi e lessico non sono le uniche condizioni necessarie perché una lingua sia reale. In secondo luogo, il testo tradotto non vede sancita la propria fedeltà a quello di partenza da alcuna corrispondenza linguistica diretta¹³. C'è soltanto l'atto di traduzione, il quale dipende in tutto e per tutto dall'autore dell'originale, che ne è anche il traduttore¹⁴. E tutte le problematiche connesse alle attività del tradurre, e tradurre poesia in

¹² «Nonostante il tono leggero del racconto, l'ansia della non referenzialità del linguaggio occupa un ruolo centrale fin dalle prime pagine di Landolfi» (Castaldi 2010: 369).

¹³ «[L]a 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 indefinito che condanni ed elevi il messaggio a quella densa e impenetrabile oscurità che sola può distinguerlo ed esaltarlo rispetto all'uso linguistico comune» (Stasi 2008: 14-15).

¹⁴ Nella sua recensione del libro di Antonio Prete *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione* (2011), Thomas Patrick Wisniewski evidenzia un legame tra questo racconto di Landolfi e quello in cui Borges narra di un autore il quale riscrive il capolavoro di Cervantes parola per parola, ma come se si trattasse di un'opera indipendente dall'originale: «The humor and impossibility of the translator's task, made explicit in Landolfi's fiction, is akin to Borges's own *Pierre Menard, autor del Quijote*, published only two years later, in 1939» (Wisniewski 2012: 414).

particolare, sono ovviamente ben note a Landolfi, che fu anche traduttore e poeta¹⁵.

L'attraversamento che in questo caso il testo compie da una lingua all'altra si pone pertanto come un movimento a partire dall'ignoto, che può giungere soltanto a una diversa versione di quello stesso ignoto. Si tratta dunque di un movimento soltanto apparente, o meglio di un ossimoro: un movimento statico.

L'opacità resistente all'interpretazione di una lingua inventata da parte di tutti coloro che non la conoscono restringe il campo della comunicazione fin quasi al grado zero. Nel caso del *Dialogo dei massimi sistemi* il numero esatto degli utilizzatori di questa lingua è uno, almeno nella misura in cui quest'uno se n'è servito per redigere i tre componimenti poetici. In natura, nelle società umane, il linguaggio si sviluppa in primo luogo a partire dall'esigenza di comunicare tra i membri di quelle società¹⁶. Le lingue che si sono succedute in epoca storica hanno tutte principalmente questa funzione. Il che significa che sono legate al proprio territorio di appartenenza¹⁷, e tanto più quanto meno sono condivise da società diverse, come per esempio il basco, l'*euskera*, per fare un esempio estremo. Ebbene, una lingua deterritorializzata vede ridotta, fin quasi all'annullamento, la propria

¹⁵ «Nell'opporci a quelle poetiche che valorizzano la parola soprattutto nel suo valore fonetico, attraverso il quale creare suggestive evocazioni, [Landolfi] tenta di approfondire il rapporto tra segno grafico, valore fonetico, significante e oggetto significato» (Ferrando 1998: 303).

¹⁶ Lo stesso Landolfi scrisse: «Quando ero ragazzo, volli una volta forgiarmi una lingua personale: mi pareva necessario cominciare di lì; una lingua vera e propria con tutte le sue regole. [...] dovevo rifarmi da ancora più lontano, ossia inventare in primo luogo un paese, un popolo, una storia e così via, la lingua essendo il supremo fiore, anzi frutto, di una civiltà» (Landolfi 1992: 681).

¹⁷ Beatrice Stasi definisce conservatore il posizionamento del narratore rispetto al legame tra lingua e territorio: «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 fallimento» (Stasi 2008: 17). A me pare piuttosto che tale punto di vista sia soltanto un imprescindibile punto di partenza per inquadrare la questione.

capacità di comunicare, e tanto più quanto meno è diffusa. Pertanto, il falso persiano in cui Y ha scritto i suoi componimenti poetici, essendo privo di legami con il territorio *ab initio*, è una lingua statica, oltre che nata morta, il cui grado zero di capacità comunicativa ne determina, come detto, l'assenza di movimento: una lingua parlata, o scritta, da una persona sola è una lingua che non fa viaggiare alcun significato. Non c'è possibilità di comunicazione da una persona a un'altra, c'è soltanto una stasi linguistica. Eppure Y, su richiesta, come abbiamo visto, produce una traduzione. Ci troviamo quindi di fronte a un esito ambiguo: tale traduzione è perfettamente arbitraria, come sostiene il narratore, l'amico di Y, perché potrebbe essere «incompleta e fallace», addirittura «una falsa interpretazione»; tuttavia, nonostante questa obiezione, è effettivamente capace di comunicare un significato, nella misura in cui fa corrispondere al testo di partenza nella lingua inesistente un testo poetico di senso compiuto nella propria lingua di uso quotidiano. Da questo punto di vista, quindi, la lingua, questa lingua, contrariamente a quanto affermato in precedenza, dimostra una capacità di movimento, si dimostra capace di veicolare un significato, per quanto esso risulti essere da un lato virtualmente indefinito a causa della polisemicità costitutiva del linguaggio poetico e dall'altro rigidamente incasellato nei limiti stabiliti dall'unica persona che la conosce. L'interpretazione del testo poetico è dunque fortemente condizionata dal fatto che il traduttore, in quanto autore del testo tradotto, risulta essere il *dominus* del contenuto che ha inteso veicolare, e quindi far viaggiare, mettere in movimento, attraverso tale testo¹⁸. Si potrebbe dire, prendendo a prestito il linguaggio

¹⁸ Il grande critico afferma: «nessuno vieta di disporre secondo un certo ritmo i primi suoni che balenano per le orecchie, e di attribuir loro poi un senso bellissimo. Così facendo si creerà una nuova lingua; e poco importa se monca e limitata a poche frasi (quelle del componimento), giacché ci sarà sempre chi la saprà: il suo stesso creatore; e sempre chi del componimento sia competente a giudicare: il suo stesso autore. [...] Certo: un artista è libero di mettere insieme le sue parole prima ancora di attribuir loro un senso, libero persino di attendere da quelle parole, o da una sola parola, il significato ed il senso della sua composizione. Purché questa sia... arte. Ecco l'importante. Non vorrei d'altronde dimenticaste che quel significato e quel senso non

dell'analisi matematica, che la tensione del testo poetico in esame verso il significato al quale è legato nella lingua in cui è stato originariamente espresso è di natura asintotica: vi tende all'infinito senza mai raggiungerlo pienamente. Non a caso questa inattingibilità porta il povero Y a spostarsi dall'asse del senso a quello della sua perdita, vale a dire a compiere un viaggio, presumibilmente senza ritorno, dalla terra della razionalità alle lande della follia¹⁹. E non a caso in matematica Y è una delle incognite più usate, assieme a X²⁰.

La contaminazione tra letteratura e scienze matematiche avrebbe prodotto nel 1960 il progetto OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), ideato da François Le Lionnais, e trent'anni dopo la sua propaggine italiana OpLePo (*Opificio di Letteratura Potenziale*). A differenza della *science fiction*, divenuta in italiano fantascienza, e che nella traduzione ha perso in gran parte la connotazione di 'narrativa scientifica', la cui caratteristica principale è stata l'anticipazione tecnologica (con gradi diversi, da caso a caso, di verosimiglianza scientifica), la 'letteratura potenziale' intraprende una *liaison* con alcune frange della matematica. Come ricorda Raymond Quenau, «anche la topologia o la teoria dei numeri vennero fuori, almeno in parte, da quella che una volta si chiamava la 'matematica divertente'»²¹. Caratteristica condivisa anche dall'approccio di Landolfi, spesso leggero e ironico, la componente

sono affatto indispensabili. Una poesia, Signori, può anche non avere alcun senso. Deve soltanto, ripeto, essere un'opera d'arte» (Landolfi 1991: 56-57).

¹⁹ «Nel primo Landolfi la follia, quella follia che è la conclusione del *Dialogo*, è spesso connessa con il linguaggio e si manifesta come affascinata attrazione verso lingue sconosciute, come gioco con le parole, come incontenibile verbigerazione» (Lattarulo 2010: 178).

²⁰ «Con la tragica e al contempo ironica, grottesca figura del poeta Y, impossibilitato a rendere comprensibile la propria opera, scritta in una lingua inesistente che solo lui conosce, e sotto il fascino della quale rimane imprigionato fino alla follia, emerge già pienamente l'esigenza, da una parte di costruirsi una lingua individuale e mutevole, unica possibilità di comunicazione in perfetta aderenza col proprio mondo interiore, e dall'altra la consapevolezza che un linguaggio può assurgere a dignità di lingua solo quando sia rigidamente ordinato in un complesso di norme ben definite e collettivamente condivise» (Ferrando 1998: 302-303).

²¹ *Ouvroir de Littérature Potentielle*, <http://www.oplepo.it/oulipe.html>

giocosa riscontrabile nelle opere degli autori di ambito letterario ‘potenziale’ utilizza a fondo le risorse del linguaggio, sfruttandone, per l’appunto, le potenzialità. Oltre a Quenau e Perec, tra i nomi illustri le cui opere sono almeno in parte riconducibili a tale ambito, spicca in Italia il Calvino tra tarocchi e calcolo combinatorio de *Il castello dei destini incrociati* (1973) e di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979). Calvino che, com’è noto, curò nel 1982 per Adelphi una raccolta di cinquantatré scritti di Landolfi.

Il linguaggio poetico è portatore di un’altra caratteristica: è come un ponte fatto di parole che permette all’uomo di attraversare lo spazio che separa la contingenza animale dell’esistere, che l’uomo per sua stessa natura condivide con le bestie, da una dimensione dell’esistenza pura, spirituale, divina, che pure per altri versi l’uomo condivide con Dio o con gli dei, a seconda dei diversi contesti culturali di riferimento. Il linguaggio poetico in quest’ottica è di per sé puro e cristallino, incontaminato e angelicato. Mario Domenichelli nota giustamente che Landolfi fa della lingua del poetare di Y una parodia delle presunte lingue angeliche o preadamitiche:

Si tratta di un gioco, certo, di uno scherzo, di una parodia, o di una iperbole di certi discorsi su lingue angeliche, lingue perfette, preadamitiche (e mi viene in mente Benjamin sulla *Lingua preadamitica e sulla lingua degli uomini*, su quella lingua perfetta perduta con il peccato originale), sulla lingua poetica come lingua d’esilio ed esiliante a un tempo, che appartiene alla perdita e sempre agognata patria dei poeti in cui abita il poeta, esule in terra e cittadino di un altro mondo a cui tende la sua parola. (Domenichelli 2010: 138)

Quanto al fatto che le poesie di Y siano opere d’arte o meno, il grande critico si arrende, e concede al nostro poeta pseudo-persiano l’alloro al quale aspira, benché Y affermi di rinunciare al loro significato aspettandosi che siano giudicate a prescindere da esso.

L’interesse insopprimibile di Landolfi per il linguaggio, le lingue straniere e la comunicazione, in forme diverse a seconda dei casi, emerge

anche in altri racconti della raccolta *Dialogo dei massimi sistemi*. Tra questi *Maria Giuseppa* (1929), l'io narrante del quale ha studiato l'arabo in gioventù. Si tratta di un racconto caratterizzato dal conflitto, aspro e perfino violento, tra l'incessante parlare della serva e l'irritazione che si produce nel suo padrone per questo motivo, salvo mutarsi in inquietudine al suo insolito tacere. Anche in *Night Must Fall* è al centro dell'attenzione il linguaggio, che si esprime attraverso le parole:

la poetica di Landolfi si è costruita sul continuo urto tra l'aspirazione alla parola che tutto dovrebbe contenere, tanto da sostituirsi al reale, e la constatazione dei suoi limiti, mentre l'autore si scontra contro la propria volontà di una pura e assoluta verbalizzazione del mondo. [...] [I]l suo obiettivo è la parola-natura, il Verbo insostituibile per la sua carica di espressività e creatività, capace di racchiudere in sé tutta la realtà e anche di modificarla. La parola così intesa è vagheggiata nel racconto *Night Must Fall*, e simboleggiata dal canto dell'assiuolo che ripete ogni notte il suo «chiù», sempre invariabile. (Ferrando 1998: 301)

Tra i possibili antecedenti di questo gioco tra linguaggio e senso la storia della letteratura fornisce due racconti di Edgar Allan Poe, peraltro conosciuto e apprezzato da Landolfi²², intitolati rispettivamente *Mystification* (1837) e *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.* (1844), peraltro tradotti per la prima volta in italiano da Emilio Servadio, uno dei fondatori della Società Psicoanalitica Italiana. Nel primo il protagonista si fa beffe del suo avversario in un duello attraverso un libro a chiave crittografica, intitolato *Duelli Lex scripta, et non; aliterque*. Tale libro sembra avere un certo significato su un piano di lettura, ma una volta decodificato ne ha uno del tutto diverso²³. Nel secondo la satira colpisce il

²² Come nota Simone Castaldi, «il viaggio verso mondi sconosciuti di *Cancroregina* [è] forse il primo esempio di fantascienza italiana e comunque un omaggio all'*Arthur Gordon Pym* di Edgar Allan Poe [...]» (Castaldi 2010: 362).

²³ «Mi porse il volume e mi chiese di esaminarne un brano. Il che io feci, ma con scarso risultato, non essendo capace di trarne la più piccola particella di senso. [...] [C]iò ch'egli leggeva si rivelò come il racconto più spaventosamente assurdo di un duello fra due babbuini. [...] La chiave di tutto la si trovava nel tralasciare

mondo dell’editoria, così come la conosceva Poe nella New York del suo tempo. Il protagonista, *l’esquire* del titolo, in età avanzata racconta retrospettivamente la propria eccelsa carriera letteraria. L’inizio è fallimentare, quando propone come opera propria, usando uno pseudonimo, alcuni versi «dell’*Inferno* di un certo Dante»²⁴ e dell’*Iliade*²⁵. Tutte le riviste letterarie rifiutano sdegnate simili «cicalate»²⁶. Ma infine il successo gli arride, quando finalmente arriva a produrre questi versi immortali: «Scrivere un’ode sull’Olio di Bob / È un affare un po’ serio»²⁷.

alternativamente ogni seconda e terza parola, ed allora appariva una serie di ridicoli motteggi sopra una singolare tenzone come vien praticata nei tempi moderni» (Poe 1987: 13).

²⁴ «[C]opiai con notevole esattezza un lungo brano che parlava di un uomo chiamato Ugolino, il quale aveva un branco di marmocchi» (Ivi: 126).

²⁵ «Da un terzo, che era la composizione di un cieco, salvo errore, greco o ottentotto – non posso prendermi la pena di ricordare esattamente ogni inezia – copiai circa cinquanta versi che cominciavano con “l’ira di Achille”» (*Ibidem*).

²⁶ «“Oppodeldoc” (chiunque egli sia) ci ha mandato una lunga tirata intorno ad un mentecatto che egli denomina «Ugolino», il quale aveva una quantità di bambini che avrebbero dovuto esser tutti frustati e mandati a letto senza cena» (Ivi: 127).

²⁷ (Ivi: 131).

Bibliografia

- Albani 2012 = P. Albani, *Landolfi inventore di lingue*, Centro Studi Landolfiani, 2012 <http://www.tommasolandolfi.net/landolfi-inventore-di-lingue/> (ultimo accesso 13/06/2016).
- Biondi 1981 = A. Biondi, *L'Italie magique, il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 28-88.
- Castaldi 2010 = S. Castaldi, *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, "Forum Italicum", 44, 2, 2010, pp. 359-373.
- Dolfi 1981 = A. Dolfi, *Tommaso Landolfi: «ars combinatoria», paradosso e poesia*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 169-227.
- Domenichelli 2010 = M. Domenichelli, *L'irragionevole illuminismo di Landolfi: della ragione contra se*, in S. Cirillo (a cura di), *Cento anni di Landolfi: atti del Convegno, Roma, 7-8 maggio 2008*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 127-139.
- Ferrando 1998 = R. Ferrando, *Tommaso Landolfi: amore e terrore per le parole*, "Italianistica, Rivista di Letteratura Italiana", 27, 2, 1998, pp. 301-308.
- Landolfi 1991 = T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, in Id., *Opere. I: 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Rizzoli, Milano 1991.
- Landolfi 1992 = T. Landolfi, *Des mois*, in *Opere. II: 1960-1971*, Rizzoli, Milano 1992.
- Lattarulo 2010 = L. Lattarulo, *Follia e linguaggio dal Dialogo a Cancroregina*, in S. Cirillo (a cura di), *Cento anni di Landolfi: atti del Convegno, Roma, 7-8 maggio 2008*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 177-186.
- Martignoni 2002 = C. Martignoni, *Landolfi o il talento della mobilità (Generi e strutture delle prime raccolte)*, in I. Landolfi (a cura di), *Liquida vertigine: atti delle Giornate di studio su Tommaso Landolfi*, Prato, Convitto nazionale Cicognini, febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002, pp. 155-176.
- Moravia 1983 = A. Moravia, *Ricordo di Tommaso Landolfi*, <http://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2015/07/Ladolfi.pdf>

- Ouvroir de Littérature Potentielle, <http://www.oplepo.it/ouliipo.html>
Poe 1987 = E. Allan Poe, *Stravaganze*, Lucarini, Roma 1987.
Sacchettini 2008 = R. Sacchettini, *La lingua «impossibile» della Piccola apocalisse*, “Chroniques Italiennes”, 81-82, 2008, pp. 119-138.
Stasi 2008 = B. Stasi, *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, “Chroniques Italiennes”, 81-82, 2008, pp. 139-159.
Wisniewski 2012 = T. P. Wisniewski, *The shadow of translation*, “Forum Italicum”, 46, 2, 2012, pp. 413-416.

L'autore

Ignazio Sanna

Dottore di ricerca in Studi filologici e letterari presso l'Università di Cagliari con una tesi dal titolo *The only truly alien planet is earth: J. G. Ballard, dalla fantascienza al mainstream tra romanticismo e surrealismo*. Si occupa principalmente di letteratura comparata, inglese e americana, nonché di vari generi musicali. Collabora con blog e giornali. È autore del breve saggio *Time and Space in J. G. Ballard's Chronopolis*, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/153>

Email: ignaziosanna@unica.it

L'articolo

Data invio: 30/11/2015

Data accettazione: 10/02/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

Come citare questo articolo

Sanna, Ignazio, *Traduzione e significato nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2417>