

## UN MITO TRAGICO NEL CUORE DELLA STORIA: *RACCONTO D'AUTUNNO* DI TOMMASO LANDOLFI<sup>1</sup>

ÉTIENNE BOILLET  
UNIVERSITÉ DE POITIERS

eboillet@hotmail.com

Article received on 31st January, 2009.

Accepted on 1st May, 2009.

### RIASSUNTO

Il motivo del maniero-labirinto, tipico della letteratura gotica, trova un posto centrale in *Racconto d'autunno* (1947) di Tommaso Landolfi, ambientato durante la seconda guerra mondiale. Il maniero vi serve di rifugio al protagonista, il quale scappa dai soldati che lo inseguono. La Storia scompare quindi subito dall'intreccio per ricomparire solo nel finale, in modo brutale. Influenzato da una tradizione gotica, fantastica e romantica, il racconto assume la forma di un mito tragico in cui il protagonista va incontro ad una ferita antica destinata a riaprirsi: alla luce di certi dati biografici, il presente studio si propone di analizzare questa dimensione mitica e tragica tramite l'attenzione rivolta al tema del maniero-labirinto, allo scopo di illustrare nel loro complesso l'opera e la poetica di Landolfi.

### PAROLE CHIAVE

gotico, maniero, mito, tragico, ferita.

### A TRAGIC MYTH AT THE HEART OF HISTORY: *RACCONTO D'AUTUNNO* BY TOMMASO LANDOLFI

### ABSTRACT

The image of the castle-labyrinth, typical of Gothic literature, finds a central place in Tommaso Landolfi's *Racconto d'autunno* (1947). The castle gives shelter to the protagonist, who escapes from the soldiers that pursue him during World War II. Thus, History disappears to reappear only in the end, in a brutal way. Influenced by a Gothic and romantic tradition, the story takes the form of a tragic myth in which the protagonist faces an ancient wound destined to be reopened: thanks to the light of some biographical data, the present study proposes to analyze this mythical and tragic dimension through the attention paid to the theme of the castle-labyrinth, in order to illustrate Landolfi's work and poetic.

### KEYWORDS

gothic, castle, myth, tragic, wound.

Fra i motivi che ci inducono a proporre uno studio mitocritico su un libro di Tommaso Landolfi (1908-1979), subito dopo l'anno 2008 in cui è stato celebrato il centenario della sua nascita, spicca soprattutto la volontà di mettere in luce uno scrittore molto ammirato come testimoniano i numerosi premi letterari da lui ottenuti, ma ancora poco letto dal pubblico italiano e internazionale. Inoltre, malgrado il dinamismo degli studi landolfiani negli ultimi anni, non ci risulta che sia stato mai scelto un approccio mitocritico per analizzare l'opera di questo autore; ed è proprio il metodo mitocritico che adatteremo per studiare il motivo del labirinto, così centrale in un racconto ancora poco studiato dalla critica nonostante sia stato

---

<sup>1</sup> El presente artículo debía haber aparecido en el número anterior de la revista. Problemas con la edición impidieron que fuera así. Por esta razón se incluye en la sección de "Miscelánea" del presente número. (Nota de los editores).

uno dei più venduti fra i libri dello scrittore: *Racconto d'autunno*, scritto nel 1946 e pubblicato nel 1947 presso Vallecchi<sup>2</sup>.

Il racconto, narrato in prima persona, è ambientato nell'Italia della seconda guerra mondiale. Fuggendo una pattuglia di soldati che lo insegue in una zona boscosa e collinosa, il protagonista raggiunge una casa appartata, che si rivela un vero e proprio maniero sprofondato nella valle. Entrato nella dimora, custodita da due cani neri dagli occhi malinconici, egli incontra il padrone e abitante dei luoghi, un vecchio aristocratico scontroso che di mala grazia gli consente di trattenerci qualche giorno. Comincia allora la vera storia di questo libro: il percorso iniziatico del protagonista fra i meandri ed i segreti della casa, nel cuore della quale aleggia la presenza della misteriosa castellana dipinta su un quadro che il giovane scopre nel corso delle sue esplorazioni proibite.

Si vede quindi che molto presto, il libro si allontana dal realistico racconto di guerra che avrebbe potuto essere, e porta il lettore nel mondo dei romanzi gotici e fantastici dell'Ottocento: l'intreccio si svolge principalmente all'interno del maniero labirintico ben tipico di tale universo. La fuga che dalla Storia nella sua dimensione più concreta e violenta conduce al fantastico (e come vedremo al mito) si osserva ancora spesso nelle opere di finzione: si pensi, per citare qualche romanzo recente, a *Le sourire de l'ogre* di Pierre Péju pubblicato nel 2005<sup>3</sup>, e al film di Guillermo Del Toro uscito nel 2006: *Il Labirinto del fauno*. Tuttavia, nel *Racconto d'autunno* landolfiano, a differenza di quanto si constata nelle due opere citate, molto presto la Storia scompare del tutto, fino allo scioglimento dell'intreccio. Proprio questo dato, secondo noi, rende ancora più calzante l'indagine mitocritica di *Racconto d'autunno*, nel senso che non solo vi si può studiare il riferimento al labirinto e ad altri archetipi su cui torneremo, ma vi si può anche mostrare come l'ordine del mito tende a sostituire, anzi a “soverchiare” (verbo che spesso ricorre nei testi di Landolfi) l'ordine della Storia.

## 1. IL MANIERO LABIRINTO, TIPICO DEI ROMANZI GOTICI

Per il protagonista, il maniero appare innanzitutto un rifugio che lo protegge dalle violenze della guerra (Landolfi, 1991: 440):

Quanto cervavo con poca speranza era lì ai miei piedi, a qualche tiro di fucile: una casa! Dal cui camino, per giunta, si elevava, nell'aria umida e quasi fosca, una fumata scompigliata dal vento, assai malinconica forse di per se stessa, ma che a me apparve non so dir quanto allegra. Il cuore mi si aprì, mi mossi verso la provvidenziale dimora

Ma la situazione cambia quando il personaggio si ritrova dentro: allora il maniero si rivela un vero e proprio labirinto in cui l'orientamento diventa complesso. Anche per il lettore, fra tale intrico di anditi, intercapedini ed altri passaggi più o meno segreti, risulta particolarmente difficile farsi un'idea chiara di come le numerose stanze che compongono la casa si articolino e sbocchino le une sulle altre. Leggendo le precisazioni tecniche con cui il narratore descrive questi luoghi che rimangono nondimeno difficili da visualizzare per il lettore, viene in mente la definizione famosa e convincente della poetica landolfiana proposta da Giacomo Debenedetti (1999: 1216): mettere “tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o meglio occultamento”.

Tanto spazialmente quanto simbolicamente, il maniero-labirinto è quindi l'immagine di un caos le cui tenebre non sono destinate ad essere rischiarate interamente dalla luce del

<sup>2</sup> Ci riferiremo al testo contenuto nel primo volume delle *Opere* landolfiane: Landolfi, Tommaso: *Racconto d'autunno*, in: *Opere*, vol. I (1991), a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli: 437-515. Riedito da Adelphi (1995).

<sup>3</sup> Pierre Péju, *Le rire de l'ogre* (2005). Paris: Gallimard. In italiano *Il sorriso dell'orco*, trad. Riccardo Fedriga (2006). Vicenza: Neri Pozza.

giorno e della ragione. Ma a differenza di quanto accade per Teseo nel mito greco, la ricerca del protagonista non è diretta verso l'uscita del labirinto, bensì verso il suo centro o nucleo, che lo attrae irresistibilmente e come "magneticamente"<sup>4</sup>. Al centro del labirinto di Creta si trova il minotauro, frutto mostruoso dell'accoppiamento tra la regina Pasifae ed un toro, che Teseo è destinato a vincere per uscire; al centro del maniero-labirinto di *Racconto d'autunno* si trova un'altra creatura mostruosa, la quale tuttavia si presenta prima sotto le vesti seducenti di una donna affascinante. Si tratta della castellana, cioè della moglie del vecchio abitatore del maniero. Il protagonista percepisce infatti nel maniero la presenza diffusa di un essere che sembra far quasi tutt'uno col maniero stesso, e l'avventura pare tesa verso l'incarnazione di questa presenza che in un primo tempo si materializza nel simulacro del ritratto (Landolfi, 1991: 460):

Era un ritratto a mezzo busto di giovane donna, che fissava il riguardante; un olio alquanto annerito, ma non tanto che non si distinguessero i particolari. La donna era vestita secondo la moda degli ultimi anni del secolo passato o dei primi di questo, con tutto il collo chiuso in un'alta benda di pizzo; di pizzo era anche la veste, dalle maniche sboffate; sul petto ella recava un grande e complicato pendentif o breloque (come allora si diceva) di topazi bruciati, sorretto da nastri di seta marezzata; sulle spalle un amoerrio, ricadente in larghe e convolte pieghe. La massa dei capelli bruni era pettinata in conseguenza, cioè in ampio cercine o cannuolo attorno alla fronte, in mezzo alla quale spiccava un minuscolo diadema a forma di corona

Questa donna misteriosa che si indovina prima attraverso l'impressione di una presenza diffusa, e poi con l'apparizione del quadro, si afferma come l'oggetto del desiderio che trattiene il protagonista nella casa, spingendolo ad affrontare l'ostilità del padrone dei luoghi che gradisce poco la sua permanenza. Questo desiderio o questa pulsione, che è il vero motore dell'azione, è presentato dal narratore in prima persona come una strana curiosità quasi mista ad una certa follia che gli sembra ispirata dalla magia che la casa emana. Così Landolfi ricrea l'ambiente dei romanzi gotici, sfruttando anche l'esitazione sulla natura irrazionale degli avvenimenti, caratteristica principale della letteratura fantastica secondo Todorov (cf. Todorov, 1970), sicché non è azzardato pensare che lo scrittore abbia concepito il suo racconto come un omaggio alla letteratura ottocentesca alla quale si ispira (cf. Amigoni, 2004: 66-94; Lazzarin, 2002: 207-237). Valga per tutti quest'esempio (Landolfi, 1991: 444):

Risolsi cioè di penetrare nella casa in qualunque maniera e anche contro la volontà dei suoi abitatori, se abitatori v'erano oltre i due cani, o se almeno erano creature umane e non demoni maligni; poiché cominciavo ad avere il cervello sconvolto e a momenti anche questo mi pareva possibile

Ma per tornare alle ragioni che presiedono allo svolgimento della storia, se poco chiara risulta la natura di quell'impeto che incita il protagonista ad esplorare la casa nonostante i divieti del vecchio, indubbia invece è la forza del richiamo magico che egli sente – una richiamo certamente femminile.

## 2. INIZIAZIONE, REGRESSIONE, TRASGRESSIONE

Nella narrativa ottocentesca che sfrutta la vena aperta dai primi romantici tedeschi quali Novalis, Jean-Paul o Ludwig Tieck, le avventure che si svolgono in un mondo favoloso o

---

<sup>4</sup> Con Landolfi abbiamo a che fare con un immaginario romantico o "notturno" per dirla con Gilbert Durand (1992), cioè con una poetica e con una *Weltanschauung* che lo incitano a valorizzare il fascino della penombra invece della luce solare e a ripercorrere i *topoi* della letteratura fantastica, come mostra il riferimento a quel "magnetismo" così tipico dei racconti ottocenteschi appartenenti a tale genere.

surreale assumono una simbolica tanto iniziatica quanto regressiva, nel senso che l'iniziazione del protagonista eroico è spesso una regressione verso una realtà arcaica femminile e materna che sta al di qua del linguaggio e della ragione, percepiti come gli strumenti che fanno entrare l'uomo in una società civilizzata (cf. Robert, 1972: 105-130 e Dumoulié, 2003: 92-107). Inoltre questa vena romantica può confondersi con quella del romanzo gotico aperta da Ann Radcliffe o Horace Walpole, in cui si ritrova la stessa fusione tra iniziazione e regressione all'interno dei castelli labirintici. *Racconto d'autunno* sembra proprio l'erede di una tradizione insieme romantica, gotica e fantastica: l'avventura del protagonista nel maniero-labirinto è una regressione iniziatica verso la fusione con una entità femminile che sembra promettere una forma di assoluto, ma questa entità femminile e arcaica (la castellana) è custodita da una presenza maschile e paterna ostile (il vecchio). Tuttavia vedremo che la componente più forte del libro non è quella gotica, fantastica né romantica: è la componente tragica, che fa di *Racconto d'autunno* un mito tragico interpretabile in chiave autobiografica.

Quindi l'iniziazione è una regressione, e la regressione è una trasgressione che comincia sin dall'inizio, cioè sin dal momento in cui il protagonista rompe un vetro per entrare nella casa. La forza di questo libro sta appunto perlopiù nel modo in cui, all'interno del quadro gotico che l'autore ha scelto di stilizzare all'estremo invece di imboccare la strada dell'accentuazione spettacolare, la simbolica di una trasgressione violenta si insinua nelle minime frasi grazie alle potenzialità suggestive delle parole. Ogni entrata è un rientro colpevole, ogni apertura è una ferita, ogni raggio di luce minaccia di svelare una nuova violenza, anche nei momenti apparentemente più sereni (Landolfi, 1991: 453):

[...] di tra le imposte, parecchio sconnesse, d'una finestra che avevo di fronte, *penetrava* una luce chiara e *violenta*, annunciante giornata di bel tempo, annuncio che un calmo cinguettio d'uccelli sotto la finestra ripeteva<sup>5</sup>

In questo breve passo per esempio, il motivo ricorrente della penetrazione violenta nella casa si trasferisce in maniera assai discreta sulla luce del giorno, prima che quest'allusione fuggevole si dilegui col riferimento agli uccelli. Citeremo pure l'apertura del capitolo VI (Landolfi, 1991: 458):

Uscii e mi lavai tirandomi l'acqua con un secchio assai simile a un crivello. Rimasi poi ad aggirarmi ozioso negli immediati dintorni della casa, e, come in questa, secondo ogni apparenza, la colazione del mattino non usava, me ne procurai *sfacciatamente* una dai rami d'un inselvaticchito melo. In tutti questi movimenti, *ebbi l'impressione d'essere di continuo spiato* [...]<sup>6</sup>

Secondo noi, non v'è altra ragione alla presenza dell'avverbio «sfacciatamente» se non quella di introdurre o richiamare l'aspetto trasgressivo di ogni azione, in una delle scene del libro in cui l'ambiente è pure meno minaccioso. Così viene attivata in questo passo, in modo sempre molto discreto, la simbolica del peccato originale associato al motivo seppur banale della mela, non senza una dimensione esibizionista («sfacciatamente») e voyeurista («spiato») che partecipa alla simbolica trasgressiva. Ma certo questa simbolica è ben più visibile nei momenti in cui compare il personaggio del vecchio, sin dalla sua prima apparizione quando minaccia col fucile il protagonista entrato nella sua casa. Poi, quando il protagonista esplora il maniero in cerca della donna del ritratto, egli infrange i divieti posti dal vecchio e vediamo nettamente configurarsi il triangolo edipico (figlio, madre, padre), come testimoniano i passi in cui il protagonista di fronte al vecchio furioso sembra proprio un bambino davanti al padre incollerito (Landolfi, 1991: 475):

<sup>5</sup> In questa citazione come in quelle che seguono, il corsivo è nostro.

<sup>6</sup> Si notino le sonorità tipicamente portatrici di una violenza latente nei testi di Landolfi: «l'*acqua con un secchio assai simile a un crivello*»; «me ne *procurai sfacciatamente* una»; «*inselvaticchito*»; «*spiato*».

Non saprei descrivere il suo furore; i suoi occhi, più che mai cupi, dardeggiavano sguardi d'odio mortale e di sdegno, e di tale violenza, che neppure questa volta potetti sostenerli. [...] Non avevo mai visto un uomo così irato; così disumanamente scatenato, né così spaventoso nell'ira; e tuttavia egli si conteneva ancora, e questo non era ancora che uno zuccherino! [...] l'unica era subire con filosofia il rabbuffo

Il mito di Edipo, o almeno il triangolo edipico evidenziato da Freud, si sovrappone quindi al mito di Teseo. Eppure in questa sovrapposizione, non è il vecchio aristocratico, bensì la moglie scomparsa ad essere in realtà il personaggio più pericoloso. In altre parole, il pericolo maggiore non viene dal custode dell'oggetto del desiderio, ma dall'oggetto del desiderio stesso. Infatti, dopo aver scoperto il ritratto della castellana, il protagonista si ritrova portato da nuove esplorazioni in un sotterraneo che dalla casa attraversa la montagna stessa – e qui l'altro mito convocato è quello della discesa agli Inferi, come regressione simbolica *in utero* (Landolfi, 1991: 479):

Procedendo per *una specie di galleria*, e superatane una girata, finii collo scorgere in fondo, a una distanza che pareva incolmabile, un minuscolo tratto di cielo occhieggiante, sembrava, da *una stretta crepa* fra due rocce. Raggiunsi da ultimo questa, inerpicandomi su una rovina di tronchi, pietrisco e terriccio. [...] Mi trovavo dunque, nonché *nelle viscere della casa*, in quelle della montagna [...] Era forse in questa *orrida lustra* che gli antenati del mio ospite rinchiudevano i nemici irriducibili. Ma dentro, l'oscurità era fitta e non valeva a dissiparla *la tenue luce della crepa della galleria*

Questo sotterraneo conduce ad una specie di grotta quasi disposta a stanza, in cui il personaggio nota la presenza di un grosso anello da cui pende un pezzo di catena e di fiori freschi. Non sa ancora che questo luogo era il teatro dei giochi erotici perversi ai quali si abbandonavano il vecchio e sua moglie, Lucia.

### 3. PAURA DEL SESSO, PAURA DELL'ALTRO

Sin dall'inizio il percorso del protagonista, attraverso ciò che da narratore egli chiama le "viscere" della casa e della montagna, si presenta come una penetrazione iniziatica, regressiva e trasgressiva all'interno di un corpo immaginario in cui si fondono le immagini del ventre e della vagina, ma anche quelle della vagina e della ferita (cf. Róheim, 1977): una ferita simboleggiata da varie "crepe" o "fessure" che appaiono sempre di più come le tracce del destino tragico che colpirà il protagonista, ovvero la sua amante. Questa simbolica viene attivata anche prima dell'arrivo alla casa, cioè quando il personaggio scende per un burrone allo scopo di mettersi in salvo dai suoi nemici (Landolfi, 1991: 479):

Il luogo dove ora mi trovavo era una sorta di immensa ed assai scoscesa forra, che dalla cima quasi della montagna sboccava, press'a poco in linea retta, su un falsopiano a mille metri circa più sotto; dalle pareti rivestite di fitta vegetazione. [...] Per di più il burrone era divenuto pressoché impraticabile: grosse rocce piatte e sdrucchiolevoli, strapiombanti l'una sull'altra a molti metri d'altezza, si nascondevano fra l'intricatissima boscaglia, che prosperava nelle loro stesse crepe;

Come nella stragrande maggioranza dei racconti gotici o fantastici in cui si ritrova l'immagine del labirinto, è quasi ovvio che il labirinto incute a quelli che lo attraversano paure strettamente legate alla sessualità. Conformemente alla prospettiva della regressione iniziatica che abbiamo evocato, colui che imbocca il labirinto va verso il segreto affascinante e inquietante dell'unione sessuale che lo ha originato, quella scena proibita che si colora di riflessi più o meno luridi o "turpi" (per usare un aggettivo ricorrente in Landolfi) a seconda dei fantasmi che vi si proiettano.

Occorre tuttavia osservare che perfino al di qua della questione sessuale, al di qua dell'evocazione della scena proibita, al di qua delle figure spaventose della Madre fallica o dei genitori terribili coi loro giochi perversi, il labirinto è il luogo dove il soggetto rischia di perdere la propria vita incontrando l'Altro, cioè l'ambiente nel senso più lato della parola – quello che assume in particolare nella teoria dello psicoanalista Donald W. Winnicott quando parla di "environment". Ecco com'è descritto il sotterraneo (Landolfi, 1991: 479 e 480):

Vi prosperavano [nella galleria] in terra e su tali pareti, certe alte piante, viscide e gonfie, della specie forse dei funghi e assai sgradevoli all'aspetto; così pure, vidi qualche immondo animale che arrancava via spaventato dalla mia presenza, come un enorme e bianchiccio gecko, se tale era veramente;

Esse pareti, poi, e particolarmente il suolo e il cielo, presentavano il più curioso e tetto spettacolo che io abbia mai veduto, erano cioè coperti di palle, filamenti, vesciche, bozzoli, bubboni (e non so più come chiamarli) di varie dimensioni, bianchi e boffici, che presi dapprima per funghi, che erano invece mostruosi fiori di muffa; che, ad afferrarli, si dissolvevano totalmente in un velo appena d'umidità sulla palma

Simbolicamente, come sempre con l'immagine del labirinto, la ricerca del protagonista simboleggia l'Io in cerca della propria identità e dell'incontro con l'Altro: in questa prospettiva, conviene però notare che il personaggio sembra voler staccarsi da una materia informe che simboleggia la vita nel suo stato più larvale e caotico. Si sente insudiciato e minacciato dall'Altro, benché sia il desiderio dell'unione con l'Altro a guidare i suoi movimenti; di qui questo mescolarsi di attrazione e repulsione assente dal mito greco ma tipico dell'universo gotico in cui ricompare l'immagine del labirinto sotto la forma del maniero-labirinto.

#### 4. LUCIA: LA MADRE

Prima di identificare nel percorso labirintico una paura dell'Altro in generale, si era detto che il pericolo maggiore veniva dall'oggetto del desiderio: in questo mondo appartato del maniero in cui gli altri, per così dire, non esistono più, l'Altro è meno pericoloso sotto la forma virile e paterna del vecchio aristocratico (sebbene il protagonista tema le collere del vecchio), che nella forma femminile e materna della moglie defunta. Ora conviene illustrare questa idea, riferendoci alla scena centrale del racconto, quando il protagonista segue il vecchio fino ad una stanza del maniero in cui questi, davanti al ritratto della moglie di là trasportato, pronuncia certe formule magiche allo scopo di far apparire la defunta. Ma il protagonista, inorridito dallo spettro che comincia a materializzarsi, non può trattenersi dal cacciare un grido che provoca la scomparsa del fantasma: rendendosi conto di quel che è accaduto, il vecchio non lo sopporta e soccombe ad una crisi. Ecco com'è descritta l'apparizione dello spettro, vero e proprio *topos* della letteratura gotica (Landolfi, 1991: 492):

Non alla donna che vedevo, mi legava un sentimento ormai profondo; a costei, a questo irricognoscibile spettro, sembrava non esser rimasto che quanto di *inconfessato* e *abominoso* la natura di lei poteva contenere, e, delle sue care fattezze, che la sorda materia. Ogni suo lineamento e tutto il suo essere spiravano protervia, un'*abbietta* protervia, e anzi una collera *ontosa*. Questo era, per ogni

segno, uno spirito d'inferno, una *immonda* larva. / L'*orrore* e il *disgusto* erano gli unici sentimenti che in me rispondevano a quella tanto agognata visione. Quasi ciò intendesse, lo spettro mi guardò con occhio di cupo furore, e al tempo stesso *schifosamente* supplichevole: mi minacciava e, in una, mi supplicava di non togliergli quella sua *orrida* vita, quell'effimero e *turpe* momento d'esistenza, di non smascherarlo colla mia mancanza di fede<sup>7</sup>

Abbiamo messo in corsivo le parole che esprimono il potente disgusto del personaggio, davanti alla mancata incarnazione di un essere immateriale. Infatti c'è qualcosa di emblematico nel disgusto che provoca un'apparizione così ardentemente desiderata prima dal protagonista: a questo punto, ci sembra indispensabile commentare *Racconto d'autunno* alla luce di un aspetto importante della poetica landolfiana, presente attraverso la sua opera ma in maniera molto diffusa, cioè l'opposizione tra il "reale" e il "possibile" (cf. Terrile, 2007). In sintesi, per Landolfi le parole e la letteratura hanno il potere di creare un'altra realtà tanto consistente e vera quanto la realtà esistente, ma quest'altra realtà "possibile" non deve assolutamente diventare "reale". Si potrebbero citare vari passi tratti dai diari di Landolfi per illustrare questa poetica (come ad esempio l'incipit di *Des mois*), ma ci paiono ancora più rivelatrici queste frasi tratte dal racconto *Ottavio di Saint-Vincent* (Landolfi, 1991: 871):

Alla sua prossima felicità colla duchessa non pensava poi tanto, ché egli era forse di coloro i quali, come oggi si dice, scontano in anticipo gli eventi e fino i sentimenti: a lui bastava che una cosa fosse *possibile* per intenderla già avvenuta e per giudicare in certo modo inutile che avvenisse. Figuriamoci per le cose ormai bene o male in atto; che, perduto *il poetico alone del forse*, ti aggrediscono e scuorano con tutta la brutalità e d'altra parte l'uggiosa inconsistenza del *reale*

Si presti anche ascolto alle parole di Landolfo VI di Benevento nella tragedia eponima (Landolfi, 1991: 927): «No! Che funesta sete vi sospinge / A consumare in atti il vostro sogno? / Se si fa carne morirà, corrotto / Vi giacerà ben presto ai piedi! ».

Ma per capire meglio questa scena dell'apparizione dello spettro sulla quale sfocia il percorso labirintico narrato in *Racconto d'autunno*, forse non bisogna riferirsi solo alla poetica di Landolfi ma anche alla sua vita, fra cui spiccano due eventi intimi e dolorosi la cui eco si fa sentire particolarmente in questo libro: la morte della madre dello scrittore quando lui aveva soltanto un anno e mezzo, e il deterioramento del maniero familiare dopo il passaggio di truppe di soldati negli ultimi anni della guerra. Alla lettura di *Racconto d'autunno*, è chiaro che il secondo evento sembra aver ripetuto il trauma del primo e che questa ferita intima abbia trovato uno sfogo nel progetto o meglio nell'impulso di scrivere *Racconto d'autunno*, proprio dopo la guerra e proprio dentro il maniero familiare, situato a Pico Farnese, nel Lazio. Ma per approfondire questa lettura autobiografica che mira a vedere in *Racconto d'autunno* la creazione di un mito tragico, espressione di un dolore personale, ci soffermeremo ora sulla parte finale del libro, che analizzeremo alla luce di altri indizi finora non presi in considerazione dalla critica landolfiana.

## 5. LUCIA: LA FIGLIA

Dopo la scena dello spettro, il protagonista fugge e la storia potrebbe finire qui. Solo che invece di andarsene per sempre, egli finisce per ritornare. Si può quindi notare subito che

<sup>7</sup> Si può considerare la scena di *La moglie di Gogol* in cui lo pseudo Gogol fa scoppiare il fantoccio che gli fa da moglie come una variazione grottesca sullo stesso tema. Si ritrova per esempio l'aggettivo "supplichevole" (Landolfi, 1991: 687), per qualificare l'espressione sul volto del fantoccio. Si noti che *La moglie di Gogol*, pubblicato nella raccolta *Ombre* del 1954, è stato però scritto prima di *Racconto d'autunno*: «Roma (viale Mazz.), 19 sett. 1944» per *La moglie di Gogol* e «Pico, ottobre 1946» per *Racconto d'autunno* sono le indicazioni che figurano sui due manoscritti.

il labirinto non è per forza un posto da cui si deve uscire: in questa storia, lo stesso movimento centripeto che nel mito costringe Teseo ad entrare nel labirinto per affrontare il mostro continua ad attirare il protagonista verso il centro segreto del maniero-labirinto dopo l'episodio dello spettro. Quando torna nella casa, il protagonista vi trova una giovane donna che si chiama Lucia, proprio come la moglie defunta del vecchio. Questa seconda Lucia è la figlia che la prima Lucia aveva avuto col vecchio; una figlia maltrattata da una madre sadica e diabolica, e poi costretta ad una solitudine totale da un padre vedovo non privo di impulsi incestuosi. Il protagonista capisce che questa Lucia era la presenza benevola che sentiva attorno a sé: il suo istinto lo ha spinto verso di lei come lo aveva spinto prima a cercare la donna del ritratto, cioè la madre. Dolce e tenera, ma anche isterica e quasi pazza, Lucia è dunque la vera Arianna di questa storia<sup>8</sup>. Come Arianna si oppone al mostro generato da Pasifae, così Lucia la figlia si oppone a Lucia la madre, pur condividendo con lei uno stesso sangue, uno stesso viso, uno stesso nome. Lei è benigna quanto sua madre era maligna, e nella sua ricerca simbolica dell'Altro attraverso il maniero labirintico il protagonista trova in Lucia un vero alter ego, di cui si innamora.

Quindi il personaggio maschile, nel quale sembra proiettarsi l'autore, e nel quale il lettore è invitato a identificarsi, non è un eroe solare che sprofonda nelle tenebre del labirinto solo per distruggere il suo nucleo mostruoso ed uscire poi alla luce del giorno grazie all'aiuto di Arianna. È un eroe romantico, attratto non dalla luce solare ma da Lucia, luce che brilla fra le tenebre: il labirinto gli fa da rifugio contro un pericolo che non viene dall'interno ma dall'esterno del labirinto. Gli altri, la società, la Storia, la civiltà costituiscono una minaccia dalla quale il labirinto serve di protezione. Ma nell'universo landolfiano, tanto tragico quanto romantico, le storie sembrano avviarsi necessariamente verso una soluzione tragica: come è morta la madre, deve morire la figlia. Un giorno compaiono davanti alla casa dei soldati marocchini che maltrattano il protagonista: Lucia interviene e muore nella rissa. Dunque la Storia, dopo un'eclissi totale lungo l'intero racconto, torna solo per dare ad esso il suo scioglimento: ma invece di entrare o rientrare nel tempo nella Storia, il protagonista vive poi in un tempo segnato dall'istante tragico della morte dell'amante. Questa morte ha aperto o meglio riaperto una ferita originaria che il succedersi ciclico delle stagioni non può cancellare, come si vede nell'epilogo. Questo mostra il personaggio vicino alla tomba di Lucia che egli torna a visitare ogni anno (Landolfi, 1991: 515):

Sulla sua tomba, il cespo di roselline d'autunno da me piantato è divenuto grande e forte, e ogni anno, fra gli altri fiori, ne dà uno particolarmente bello. Guardandolo, ricordo sempre le parole sue, o della sua «voce»: «di dove si sta facendo tanto bella quella rosellina, se non col tuo sangue?». Ora è davvero così. Dei due olmi che allacciano i loro rami, dalla sua tomba non lungi, uno è morto e scheletrito, l'altro, ferito, accenna a volerlo seguire ben presto: ambedue li ha colpiti la guerra. Io guardo queste cose e mi dico: qui è sepolto il mio cuore. Ma non risorgerà, col suo? Non si compirà la promessa, quella che m'ha fatta nel punto della sua morte?

La violenta ferita morale della morte di Lucia che il protagonista sente dentro di sé corrisponde anche alla ferita simbolica della casa deteriorata, sempre descritta con termini antropomorfi (Landolfi, 1991: 514):

Essa giaceva sventrata, mostrando le sue viscere, sorpresa dalla luce nei suoi più intimi segreti, nei suoi cunicoli, nei suoi passaggi un tempo nascosti entro lo

<sup>8</sup> Landolfi, 1991: 482: "Qui sì che mi persi in un labirinto di stanze e di passaggi e ripostigli e corridoi e scale, alcune palesi, altre segrete o che lo erano state un tempo. Basti dire che mi ritrovai un paio di volte nella soffitta, un suggestivo luogo pieno di vetusti oggetti, inutili e curiosi, e una addirittura sul terrazzo merlato. Mi sembrò infine d'aver trovato *il filo d'Arianna*, e cominciai a seguire certo cammino che mi pareva il giusto".

spessore delle vecchie muraglie, in quanto rimaneva delle sue suppellettili, gelosamente sacre un tempo alcune, delle sue tappezzerie che ora pendevano come lembi di carne disseccata: lamentevolmente vuota del suo mistero, che era come il suo sangue; trapassata dal cielo

Di nuovo troviamo il motivo della luce solare violenta, che illumina senza pietà i segreti e i dolori che il maniero-labirinto aveva per funzione di nascondere e di proteggere da una "realtà" e da una Storia percepite come impure. È difficile non vedere un legame tra la corrispondenza di queste due violenze e un'altra corrispondenza: quella tra la morte della madre dello scrittore e il saccheggio della casa avita. L'idea di una nuova ferita come ripetizione di una ferita antica, sulla quale si fonda la visione tragica del mondo che viene fuori dai racconti di Landolfi, trova sicuramente le sue radici nella vita dello scrittore, cioè nella maniera in cui ha vissuto gli avvenimenti dolorosi della sua esistenza.

## 6. LA QUESTIONE AUTOBIOGRAFICA: ROSINA

A riconferma di una corrispondenza tra la vita e l'opera dello scrittore (anche se conviene sempre restare prudenti per quanto riguarda la questione dei rapporti tra vita e arte), vorremmo segnalare l'importanza di un altro evento traumatico che si inserisce nella vita di Landolfi tra i due ci cui abbiamo parlato. All'età di undici anni, gli era morta una delle sue due cugine amate, che in un certo modo gli avevano fatto da madre durante la sua infanzia: questa cugina morta a solo ventisei anni si chiamava Rosina e ci sembra che il ricordo del suo nome sia presente nel riferimento finale alla "rosellina". Pertanto quando Landolfi, in uno degli articoli scritti alla fine della sua vita, racconta di un rito epistolare che consisteva nello scrivere ogni anno una cartolina inviata alla sorella di Rosina (chiamata Ida) per celebrare la sua dipartita<sup>9</sup>, ci viene in mente che la visita annua alla tomba di Lucia fiorita dalla rosellina potrebbe essere un'immagine finzionale di questo lutto nella vita vera.

Il doppio personaggio di Lucia, insieme madre e figlia, benigna e maligna, potrebbe quindi essere identificato con il doppio personaggio che dovevano formare nella mente di Landolfi sua madre e la cugina Rosina (Landolfi, 1992: 362):

Infine delle volte sembrerebbe che qualcuno si prendesse cura di noi. Per molto tempo ho pensato e in certo modo penso ancora che potrebbe essere per intercessione dei nostri morti, o per qualche minimo loro potere indipendente. (Dissi: Ma perché la mamma ha permesso che X morisse? – la amatissima cugina X. Rispose chinandosi ad accarezzarmi: Ma lei non può questo),

scrive Landolfi nel suo diario *Rien va* (senza precisare a chi si rivolgeva, né se la cugina X era Rosina – ma chi altro poteva essere?). In una qualche parte di sé, Landolfi attribuiva probabilmente a sua madre il potere di esistere dopo la morte, di agire sulla realtà e forse di proibire a Rosina di sostituirla e sopravvivere, proprio come Lucia la madre proibisce a Lucia la figlia di sopravvivere. «Morirai, m'ha detto, Lucia, il giorno che vorrai bene a un'altra persona: soltanto a me, viva o morta, devi voler bene», ammonisce la madre (Landolfi, 1991: 505); e la figlia, prima di morire, grida al protagonista: «È la mamma!... Ma non temere, ci ritroveremo ancora. Torna, torna!» (Landolfi, 1991: 515). Questa è solo un'interpretazione, con cui vorremmo gettare una nuova luce su *Racconto d'autunno* e sull'affermarsi di una dimensione tragica nell'opera landolfiana sin dagli anni quaranta, vale a dire quasi sin

<sup>9</sup> Cf. *Ultime donne in casa nostra*, pubblicato il 3 giugno 1978 nel «Corriere della sera» e citato da Idolina Landolfi nella sua *Cronologia*, in: Landolfi, 1991: XXVI-XXVII: «E oggi Rosina cos'è? È, temo, soltanto la cartolina che puntualmente ogni 7 di febbraio scrivo a sua sorella, in memoria di quella morte ingiusta. / E cosa sarà, nei secoli, Rosina? Morti noi due, nulla».

dall'inizio della sua carriera. Citeremo un passo emblematico del diario *Rien va* (Landolfi, 1992: 297):

Certo che talvolta sento qualcosa di maledetto nella mia razza, o forse nella mia recente razza. Forse alcunché di diabolico era in mia madre; o forse è in tutti e in tutto (ma in lei di puramente, di santamente diabolico, se mai). [...] Sì, come vorrei convincermi che non si dia maledizione se non per chi la invoca, la esige; che Dio la conceda quasi a malincuore, proprio arrendendosi alla volontà umana e per non contrariare la sua creatura! Come vorrei rigettare l'oscuro peso di una soluzione tragica prevista e quasi quasi giudicata inevitabile!

Comunque sia, fatto sta che nell'universo landolfiano una sorta di divieto imprescindibile impedisce al possibile di divenire reale, all'oggetto del desiderio di essere conquistato: in *Racconto d'autunno*, il fantasma della madre non può incarnarsi, e l'amante non può sopravvivere. Così si afferma una dimensione dolorosa e propriamente tragica, che porta forse anche con sé un compenso alla pena: per esempio, finché la ferita è viva, anche Lucia lo è, per il suo amante che non si rassegna alla sua perdita: "qui è sepolto il mio cuore. Ma non risorgerà, col suo? Non si compirà la promessa, quella che m'ha fatta nel punto della sua morte?".

## CONCLUSIONE

Fino alla sua morte nel 1979, Landolfi non ha mai rinunciato ai soggiorni nel maniero di Pico, non ha mai rinunciato allo scrivere nonostante il pessimismo e il senso d'impotenza che le sue opere hanno veicolato sempre più a partire dagli anni cinquanta, e non ha mai smesso di disprezzare la "realtà", in cerca di un assoluto sempre più irraggiungibile. Ha continuato a percorrere e a costruire gli stessi labirinti immaginari (però la metafora della tessitura sarebbe più idonea di quella dell'architettura, per quel grande stilista che riproponeva per lo più gli stessi schemi ossessionanti invece di ideare congegni narrativi molto nuovi), andando sempre incontro alla stesse ferite vive che si annidavano dentro questi rifugi di carta. Nel 1940 aveva pubblicato un breve racconto che aveva Kafka per protagonista. Mentre questi sta parlando col narratore, che è un suo amico, irrompe un enorme ragno con la testa di suo padre. Kafka insegue e uccide questo strano minotauro. Ecco la conclusione (Landolfi, 1991: 291): «Con ciò Kafka credeva d'essersene liberato per sempre, anche se a duro prezzo. Ma quanti ragni, grossi o piccini, non alberga un vecchio maniero!».

## BIBLIOGRAFIA

- Amigoni, Ferdinando (2004) *Fantasmî del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Debenedetti, Giacomo (1963) «Il "rouge et noir" di Landolfi», in: *Intermezzo*. Milano: Il Saggiatore. Ora in: ID., *Saggi*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli. Milano: Mondadori: (1999) 1216-1237.
- Dumoulié, Camille (2003) «Faust chez les Mères ou le désir fou. Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud», in: Jean-Yves Masson, *Faust ou la mélancolie du savoir*. Paris: Ed. Desjonquères: 92-107.
- Durand, Gilbert (1996) *Le strutture antropologiche dell'immaginario, introduzione all'archetipologia generale*, 6ª edizione, trad. Ettore Catalano. Bari: Dedalo.
- Landolfi, Tommaso (1991) *Opere I*, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.

—. (1992) *Opere II*, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.

Lazzarin, Stefano (2002). «*Dissipatio Ph. G. Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*», *Studi novecenteschi*, 2: 207-237.

Robert, Marthe (1972) *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset.

Róheim, Géza (1977) *Il ventre materno*. Rimini: Guaraldi.

Terrile, Cristina (2007) *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.