

«LA PERSONA FUGGENTE»: TOMMASO LANDOLFI E LA TRADIZIONE DEL GOTICO ANGLOFONO

Percezione e rappresentazione dei cronotopi spettrali

In fuga dagli orrori della guerra, il narratore di *Racconto d'autunno*¹ di Tommaso Landolfi si imbatte in una decadente magione. L'effetto che la visione della casa genera nel narratore è duplice: se da un lato la «provvidenziale dimora»² può offrire una possibilità di salvezza al fuggitivo, dall'altro il suo aspetto di antica residenza nobiliare caduta in stato di abbandono lo getta in uno stato di cupo e nervoso turbamento. La casa produce in lui, in seguito a ripetuti e disattesi appelli all'ospitalità degli abitanti, una commistione di «un certo irragionevole e indefinibile terrore che [...] conteneva persino un tanto di curiosità»³. Vale la pena di soffermarsi sul passaggio immediatamente successivo, in cui il protagonista scruta l'interno della casa:

Lo spettacolo che mi si aperse allora non presentava per verità nulla di singolare, all'infuori di una certa singolarissima suggestione conferitagli in parte dal mio proprio stato, in parte dalla natura dei luoghi, in parte ancora, forse, da altre circostanze che mi sfuggivano. Singolarità, dunque, in larga misura illusoria; che mi colpì, pure⁴.

L'oscura sensazione di indefinibile turbamento (che non si fa fatica a chiamare *Unheimlich*) ricorre abbondantemente nel canone rappresentativo di più generi e modi letterari: dal gotico settecentesco fino ai racconti fantastici di Hoffmann, passando per il modello della *ghost story*, la visione di una casa (o di un castello) nobiliare, in condizione di «fastoso abbandono»⁵, innesca una mutazione percettiva del tempo, dello spazio e degli eventi connessi alla casa stessa. A titolo di esempio, si confronti il passaggio citato con l'incipit di un testo ben noto a Landolfi, *The Fall of the House of Usher*⁶:

1 T. LANDOLFI, *Racconto d'autunno*, in ID. *Opere I, 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 435-516.

2 Ivi, p. 440.

3 Ivi, p. 441.

4 Ivi, p. 442.

5 Ivi, pp. 442-443.

6 E. A. POE, *The Fall of the House of Usher*, in ID. *Poetry and Tales*, The Library of America, 1984, pp. 317-336.

With the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. [...] What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered⁷.

Le “circostanze sfuggenti” al narratore landolfiano si ripropongono qui in forma di «shadowy fancies». Cosa innesca l’emersione di tali suggestioni nelle menti non solo dei due narratori, ma anche di chi legge? L’adesione delle due case menzionate ai *topoi* rappresentativi del gotico fantastico suscita automaticamente, nell’osservatore esterno, un’aspettativa di eventi perturbanti – ossia il ritorno, con meccaniche di spettralità, di contenuti rimossi.

Landolfi attinge consapevolmente a una tradizione letteraria ricca e definita, quella che presenta il cronotopo della *haunted house*; lo fa, tuttavia, in senso strumentale e manierista. Questo studio si propone dunque di indagare i modi in cui l’autore, un secolo dopo, si relaziona ai modelli ormai usurati del canone anglofono ottocentesco, la cui influenza su Landolfi non risulta ancora osservata con sistematicità dalla critica. Verranno dunque analizzati, in ordine cronologico, alcuni testi esemplari del canone, senza pretese di esaustività: oltre al già menzionato *The Fall of the House of Usher* (1839), considereremo anche *Olalla*⁸ di Robert Louis Stevenson (1885) e *Oke of Okehurst*⁹ di Vernon Lee (1886). A un approccio di natura strettamente intertestuale, che risulterebbe problematico per la ricchezza di riferimenti e citazioni interne ai testi landolfiani come per l’impossibilità di verificarne l’effettiva pertinenza, preferiamo un approccio comparatista che evidenzierà continuità e mutazioni nella rappresentazione della *haunted house*. Riteniamo infatti che l’operazione di recupero e rimaneggiamento dei moduli rappresentativi del canone, operi in Landolfi secondo modalità pertinenti alla categoria dello spettrale: così come il fantasma ottocentesco infesta le dimore che andremo a considerare, allo stesso modo i *topoi* della *ghost story* vengono riesumati in maniera strumentale e risemantizzante, lasciandone tuttavia emergere i portati culturali in esse stratificati. L’effetto risulta perturbante perché è insieme *Heimlich* e *Unheimlich* – ossia familiare nella sua prossimità alla tradizione ma disturbante nelle forme della sua riproposizione. In tale senso, è proprio la lingua landolfiana, come si vedrà, a farsi spettrale nel mettere al contempo in crisi tanto il sistema linguistico quanto quello epistemologico.

⁷ Ivi, p. 317.

⁸ R. L. STEVENSON, *Olalla*, in ID. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*, a cura di R. Mighall, Londra, Penguin, 2002, pp. 95-134.

⁹ V. LEE, *Oke of Okehurst*, in ID., *Hauntings and Other Fantastic Tales*, a cura di C. Maxwell e P. Pulham, Peterborough, Broadview Editions, 2006, pp. 105-153.

Variazioni sul cronotopo della haunted house

Come già osservato dalla critica, la *haunted house* opera nei testi non solo come *topos* del genere in oggetto, ma come un vero e proprio cronotopo¹⁰; in tale dimensione, la spettralità, intesa come riemersione del superato¹¹, può prendere o meno forme esplicitamente soprannaturali a seconda dei piani di realtà operanti nei singoli testi. Tale superato riemergente nella dimensione domestica coinvolge anche la dimensione del nucleo familiare e dei segreti a esso associati: il cronotopo della *ghost story* ottocentesca recupera così i *topoi* del gotico inglese settecentesco dal *Castle of Otranto*¹² (1764) in poi, ricontestualizzandoli però in un'epoca storica in cui è ormai ampiamente affermata l'egemonia ideologica e culturale della classe borghese, portatrice di paradigmi epistemologici orientati al razionamento, alla logica produttivista, al funzionalismo. In tale senso, la comparsa nel testo letterario di una dimora aristocratica in stato di decadimento innesca la riemersione di un rimosso storico, e dà origine a un effetto perturbante in virtù della dimensione alterata che permane all'interno delle sue mura: a un tempo e a uno spazio esterno alla *haunted house* (borghese, razionale, lineare) si contrappone il cronotopo, foriero di una spazialità e di una temporalità retroflessa (aristocratica, magica, a spirale). Trattasi dunque di un *locus* non-funzionale¹³, non dialogante, irrimediabilmente *altro* – il che spiega, almeno in parte, il fascino che esso esercita per gli scrittori di una prima modernità successiva alla rivoluzione industriale.

A intervenire su questo cronotopo è, nei testi selezionati così come in un *corpus* più ampio di *ghost story* ottocentesche, il narratore autodiegetico: egli è portatore di un sistema di valori esterni alla familiarità endogama condensata nel cronotopo, e con la sua presenza ne interrompe la spazio-temporalità facendosi deputato all'osservazione oggettiva – in maniera pretestuosa – secondo un paradigma epistemologico empirista e razionalista¹⁴. Il contatto e il conflitto tra questi due mondi – quello magico-aristocratico e quello borghese-funzionalista – genera nel narratore un effetto perturbante, che ne scalfisce l'affidabilità mettendone in crisi il sistema di valori. La casa non è quindi solo passivamente infestata dagli spettri del passato ma, come osservato da Freeman¹⁵, nel suo farsi portatrice del rimosso culturale è anche attivamente “infestante”: esercita sui personaggi un'attrazione centripeta che seduce il narratore autodiegetico; la percezione e le aspettative ne ven-

10 Cfr. S. LAZZARIN, “*Ces terrifiantes histoires de maisons hantées...*”. *Su alcune case infestate del Novecento italiano*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2/3, 2002, pp. 143-161.

11 Da intendersi, in senso freudiano, come l'insieme delle pulsioni e delle credenze che un paradigma culturale vigente ha scalzato.

12 R. WALPOLE, *The Castle of Otranto*, a cura di N. Groom, Oxford, Oxford University Press, 2014.

13 Ci si riferisce alla categoria orlandiana di non-funzionale. Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

14 Per una discussione del ruolo del narratore autodiegetico e delle problematiche formali che ciò implica, cfr. J. BRIGGS, *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londra, Faber, 1977, pp. 17-18.

15 N. FREEMAN, *Haunted Houses*, in *The Routledge Handbook to the Ghost Story*, a cura di S. Brewster e L. Thurston, New York e Oxford, Routledge, 2018, pp. 328-338.

gono tuttavia alterate per effetto della stratificazione semantica operata dal cronotopo della *haunted house*. Il cronotopo diventa quindi un insieme di segni da decodificare: la curiosità del narratore, eccitata da un desiderio interpretativo talvolta sovrapposto – come in Stevenson e Lee, e più tardi in Landolfi – con il desiderio erotico per quanti si trovano all'interno della casa, lo porta a concepire la magione come luogo deputato al soprannaturale ancor prima di assistere a eventi che introducano effettivamente un nuovo piano di realtà. Ecco dunque spiegata, per quanto brevemente, l'origine di quelle «shadowy fancies» che turbano il narratore di *House of Usher* alla vista della sua meta.

Torniamo ora brevemente sulla famosa novella di Poe. Il racconto è di nostro interesse non tanto per la riemersione del perturbante familiare che ne costituisce il *climax* narrativo; ai fini della nostra indagine va piuttosto sottolineato quanto la dimora della famiglia Usher sia la casa *infestante* per eccellenza. L'edificio è infatti circondato da un'auralità che stravolge la percezione di quanti vi risiedono o vi si addentrino all'interno. L'effetto già osservato di «utter depression of soul»¹⁶ è portato all'estremo da Poe, che attraverso una insistente sfumatura del confine tra l'organico e l'inorganico (le ragnatele sulla facciata della casa richiamano i capelli di Roderick Usher, «of a more than web-like softness and tenuity»¹⁷; le finestre della casa sono descritte come «vacant [and] eye-like»¹⁸) enfatizza la funzione infestante della casa stessa sulla psiche dei personaggi. In certa misura, la percezione che il narratore ha della casa dipende dall'interiorizzazione della rappresentazione canonica della *haunted house*. Il senso di malinconia che affligge il narratore è determinato non tanto dalla casa in sé, quanto da un'esperienza mediata che lui ha della dimora: tale mediazione è il risultato dell'accumulo di *cliché* pertinenti ai codici rappresentativi del genere gotico settecentesco, come peraltro già sottolineato dalla critica¹⁹, che riemergono in maniera tanto ricorrente quanto perturbante. La percezione immediata è quindi trasformata in una esperienza estetica mediata, come testimoniato ancora una volta dalle pagine di apertura: quando, nel tentativo di smorzare la propria sensazione di turbamento, il narratore si sposta di qualche metro per mutare la sua prospettiva visiva sulla casa, ne percepisce il riflesso rovesciato e distorto sulla superficie di uno stagno antistante. La casa diventa quindi immagine estetica, «an exemplum of a truth more prophetic and more true than reality itself, which is apprehended only as an image»²⁰. Il risultato non è affatto un addomesticamento dell'*Unheimlich*; al contrario, l'esperimento del protagonista ha l'effetto di aumentarne ulte-

16 POE, *Usher*, cit., p. 317.

17 Ivi, p. 321.

18 Ivi, p. 317.

19 Tra gli altri, cfr. A. BROWN, *The Gothic Movement*, in *Edgar Allan Poe in Context*, a cura di K. J. Hayes, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 248; D. HOFFMAN, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1998, p. 296.

20 Ivi, p. 301.

riormente il turbamento e la superstizione. In *House of Usher*, pertanto, il perturbante distorce la visione della realtà fenomenica rendendo la casa un cronotopo iconico, significante e destabilizzante.

Diversamente da quanto accade in Poe, nel racconto lungo *Olalla* di Robert Louis Stevenson (1886), il perturbante è mediato dalla categoria dell'esotico: l'ambientazione spagnola in cui si trova il narratore britannico funge da contenitore di un rimosso prima geografico, poi culturale e infine ideologico, secondo uno schema ben noto alla critica²¹. La categoria del non-funzionale viene dunque qui attivata dall'incontro interculturale tra il narratore e la famiglia spagnola, aristocratica e decadente, che lo ospita nella propria dimora. Il modulo del narratore autodiegetico esterno alla famiglia è qui riproposto, ma viene arricchito dalla prospettiva pseudoscientifica tardo-vittoriana adottata da Stevenson: la narrazione aderisce infatti pienamente – pur problematizzandolo²² – al paradigma biologico-ermeneutico fornito dalle teorie della degenerazione della razza affermatesi in seguito alla rivoluzione epistemologica darwiniana²³. Il narratore di *Olalla*, britannico in terra straniera, impone il suo sguardo razionalizzante e funzionalista sulla famiglia che lo ospita, fiducioso di operare in un sistema semiotico che gli permette di rintracciare segni di degenerazione biologica, intellettuale e morale nei corpi della famiglia ospitante: segni di atavismo che egli non fatica a trovare nella pigra e sensuale *señora* e nel figlio Felipe, espressione di un vitalismo tanto prorompente quanto incontrollabile, persino pre-culturale. Il motivo dell'estinzione della linea familiare²⁴ viene qui riproposto in chiave (pseudo)scientifica: il perturbante in *Olalla* scaturisce dalla permanenza dell'atavico nella carne dei viventi, in una forma di determinismo biologico che genera un senso di ineludibile claustrofobia all'interno della linea familiare²⁵. Vittima di tale maledizione familiare interiorizzata – che rimodula uno dei motivi canonici del genere gotico – è *Olalla* stessa, l'unica componente della famiglia a non mostrare segni visibili di degenerazione, e perciò oggetto del desiderio erotico del narratore. A distinguere *Olalla*, però, non è tanto la sua non aderenza al sistema semiotico del determinismo biologico, quanto la sua consapevolezza interiore (o perlomeno la convinzione) della

21 Il testo di riferimento rimane E. W. SAID, *Orientalism*, Londra, Penguin, 2003; per quanto riguarda la categoria dell'esotico applicata al testo di Stevenson, cfr. D. SENSI, *Olalla: Un'ibridazione interculturale fallita*, in *Innesti e ibridazione tra spazi interculturali*, a cura di I. Both, A. Saraçgil, A. Tarantino, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 119-130.

22 Cfr. J. REID, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, Basingstoke e New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 83-88.

23 Per studi esaustivi sulle teorie della degenerazione razziale e sul loro impiego in letteratura tardo-vittoriana, si rimanda a S. ARATA, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; J. BOURNE TAYLOR, *Psychology at the Fin de Siècle*, in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, a cura di G. Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; K. HURLEY, *The Gothic Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

24 Al riguardo, cfr. C. BALDICK, *The End of the Line: The family curse in shorter Gothic fiction*, in *Exhibited by Candlelight: Sources and Development in the Gothic Tradition*, a cura di V. Tinkler-Villani, P. Davidson e J. Stevenson, Amsterdam e Atlanta, Rodopi, 1995.

25 Cfr. ID., p. 149.

condanna ereditaria insita nella sua carne²⁶. La sua decisione di rifiutare il narratore al fine di estinguere la propria linea familiare corrotta dimostra da un lato, come sottolinea Reid, l'aspetto punitivo e mortificante del paradigma epistemologico di ereditarietà²⁷; dall'altro, mette in luce ancora una volta l'incompatibilità tra quanto è rinchiuso all'interno della dimora ancestrale e anacronistica e quanto invece vi sta fuori. In questo senso, gli alberi che occludono la vista di Olalla al narratore nella pagina conclusiva sono rappresentativi di un mondo preculturale e prelinguistico che fagocita la casa aristocratica, operandone un'ultima rimozione dal mondo borghese circostante.

In *Oke of Okehurst* di Vernon Lee (1886), la costante formale che unisce i testi da noi analizzati – l'uso del narratore autodiegetico – viene rivista in chiave estetizzante: la voce narrante della novella appartiene infatti a un pittore, incaricato di ritrarre una dama nobile e il marito all'interno della loro dimora di campagna. Nel cronotopo tradizionale si innesta quindi il tema della creazione artistica, che a sua volta si trova articolato secondo il binarismo che contrappone al cronotopo stesso il mondo borghese esterno. L'atto creativo, mercificato in un contesto capitalista e percepito dal narratore come alienante²⁸, viene riconnotato dal cronotopo della casa infestata, *locus* di un edonismo estetizzante incarnato dal soggetto da ritrarre, ovvero Alice Oke. Il desiderio erotico della moglie, insieme vitalistico e trascendente – e quindi in diretta opposizione con il materialismo borghese e la castità sessuale del marito – è catalizzato dal *topos* del ritratto animato dell'antenata di Alice, che per una somiglianza perturbante (analogamente presente in *Olalla*²⁹) ne è sia *Doppelgänger* sia oggetto di attrazione³⁰. Il desiderio si fa dunque narcisistico e al contempo orientato verso un altrove determinato da una temporalità a spirale, come già detto, tipica del cronotopo; il perturbante diviene piacere erotico-estetico mediato dal ritratto. Quest'ultimo attiva la spettralità che aleggia nel racconto, perseguita e anzi auspicata da Alice in quanto espressione di una sessualità deviante manifestata all'interno della *haunted house*. A tale rimosso estetizzante, si aggiunge ovviamente anche la suggestione data da quella che il narratore chiama «the most perfect example of an old English manor-house»³¹, così come dagli oggetti che essa contiene; come fa notare Vrettos³², la rappresentazione di casa e oggetti nel testo è indebitata alla scienza psicologica tardovittoriana, accomunando quindi Lee e Stevenson nel loro trattamento del perturbante. La percezione fenomenica della realtà si fa così, come in *House of Usher*, alterata dal dato estetico perturbante; un dato che in *Oke of*

26 STEVENSON, *Olalla*, cit., pp. 127-128.

27 REID, *Stevenson*, cit., pp. 87-88.

28 Ivi, p. 108.

29 STEVENSON, *Olalla*, cit., p. 101.

30 Sul *topos* del ritratto perturbante, cfr. P. PELLINI, *Il tema del quadro animato nella letteratura del secondo Ottocento*, «Belfagor», LVI, 1, 2001, pp. 11-33.

31 LEE, *Oke of Okehurst*, cit., p. 111.

32 A. VRETTOS, «In the clothes of dead people»: *Vernon Lee and Ancestral Memory*, «Victorian Studies», LV, 2, 2013, pp. 202-211.

Okehurst si concentra in una stanza particolare della *haunted house*, quella camera infestata che costituisce un *topos* quasi autonomo all'interno del canone del gotico fantastico. Nel testo di Lee, però, la camera colorata passa dall'essere il luogo solitamente deputato all'evento soprannaturale a un luogo di stratificazione semantica derivato dal recupero della tradizione letteraria: ancora una volta, il cronotopo rimodula i *topoi* del canone, partecipando dunque esso stesso alle dinamiche di spettralità che contraddistinguono l'attingere manieristico a codici rappresentativi desueti operato tanto da Lee quanto, sessant'anni più tardi, da Landolfi.

La letteratura infestante di Tommaso Landolfi

L'analisi di alcuni tratti tematico-formali dei testi di Poe, Stevenson e Lee ci ha permesso di individuare alcune costanti narrative e rappresentative che, se da un lato risultano rilevanti per una analisi della *ghost story* nell'arco dei fenomeni letterari di lunga durata, dall'altra, secondo la nostra più ristretta prospettiva comparatistica, ci permette di osservare il contraddittorio rapporto fra Landolfi e gli autori e le autrici del canone.

L'ammirazione di Landolfi verso Poe è un dato comprovato da numerose fonti testuali: l'immaginario del perturbante psicologico caro all'autore americano ricorre infatti in più testi landolfiani, fino all'esplicito omaggio che gli viene tributato nelle prime pagine di *Cancroregina*³³; come si evince inoltre dalla nota di Idolina Landolfi a *Maria Giuseppa*³⁴, le primissime prove letterarie dell'autore picano si avvalgono della dicitura (poi espunta) «racconti alla Poe»³⁵. Circa l'esistenza di legami diretti con Stevenson e Lee non si può essere invece certi: risulta infatti difficile credere che un lettore vorace come Landolfi, nei mesi di studio alla British Library «sulle tracce di testi di Puškin altrove irreperibili [...] e per migliorare il proprio inglese»³⁶, non sia almeno incappato in un testo di Stevenson; le somiglianze strutturali e tematiche fra *Racconto d'autunno* e *Olalla* non fanno che acuire i sospetti. Sembra altrettanto improbabile che, durante gli anni della formazione a Firenze, nei circoli frequentati da Landolfi non sia arrivata notizia dei racconti di Vernon Lee (scomparsa appunto a Firenze nel 1935). Consapevoli tuttavia del fatto che i sospetti non costituiscono prove, ci risulta più significativo il legame indiretto fra Landolfi e le tre personalità menzionate: esclusi i pur frequenti (e difficilmente verificabili) episodi di citazionismo intertestuale, Landolfi dimostra di attingere non solo a un immaginario letterario trans-nazionale, ma anche a una serie di strategie narrative canoniche. Anche escludendo un contatto diretto, resta innegabile la vicinanza fra il picano e i modelli cui gli stessi Lee e Stevenson avevano attinto e di cui, rimodulandoli,

33 Cfr. T. LANDOLFI, *Cancroregina*, in ID., *Opere I, 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 520.

34 T. LANDOLFI, *Maria Giuseppa*, in ID., *Opere I, 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 5-15.

35 Ivi, p. 976.

36 Ivi, p. XLII.

si erano fatti tramite. A legare i quattro autori è del resto proprio l'attenzione verso i luoghi immaginari del rimosso – ossia, il cronotopo domestico della non-funzionalità spettrale che, nel caso di Landolfi, ricorrerà ossessivamente dagli anni dell'esordio fino agli ultimissimi elzeviri. Tale uso della non-funzionalità risulta, in Landolfi, parte di un'opera di decostruzione dei paradigmi culturali razionalistico-borghesi: il cronotopo della *haunted house* è in Landolfi un luogo fortemente attrattivo per le soggettività narrative, che si rifugiano al suo interno alla ricerca di rassicuranti modelli tradizionali opposti al mondo esterno; tale atteggiamento, tuttavia, si dimostra fallimentare. La tradizione (e dunque la casa non-funzionale) è uno schermo protettivo ma è anche un fardello che non può offrire risposte efficaci alle soggettività. Tradizione e lingua finiscono così per essere i primi agenti infestanti dei testi landolfiani: operando entro le forme canoniche della spettralità, si ritrovano a decostruire non solo la realtà, ma anche sé stessi. A riprova di ciò, si ricordi il noto passo di *Rien va* in cui Landolfi rifiuta l'etichetta di «autore di racconti fantastici»³⁷: per quanto tale affermazione possa apparire contraddittoria, è esemplificativa dell'uso malinconicamente strumentale che Landolfi faceva della topica fantastica.

Forse il testo landolfiano più vicino al canone della *ghost story* anglofona è *Racconto d'autunno* (1947); l'accumulo di *topoi* inerenti al racconto gotico e fantastico è tale che il testo è stato definito «un'opera perfettamente fantastica»³⁸. A fronte della ricchezza dei modi e dei generi letterari allusi all'interno del testo, secondo un ibridismo landolfiano di matrice novecentesca, il giudizio pare un po' affrettato: del fantastico ottocentesco, in *Racconto d'autunno*, non resta che una serie certamente lunga e ben riconoscibile di *cliché* e motivi, riconnotati tuttavia in un contesto perfettamente calato nei tempi. Più che inattuale rispetto all'ondata neorealistica, il testo appare dunque in polemica – e non tanto per le tematiche affrontate, ma per una più profonda questione estetica relativa al come e al perché fare letteratura.

A riprova della qualità quasi rapsodica della scrittura landolfiana, si possono osservare le teorie intertestuali costruite intorno a *Racconto d'autunno*: ne è stata individuata una possibile matrice nell'*Inés de Las Sierras* di Nodier³⁹ come nella stessa *House of Usher*⁴⁰. Colpisce la prossimità con *Olalla*: in entrambi i casi abbiamo due narratori interni, una guerra sullo sfondo, un ritratto perturbante, una storia d'amore mancata. Le tre ipotesi, di fatto, non si escludono a vicenda: più che di diretta filiazione si può parlare di accumulo di situazioni topiche stratificate nel canone e di cliché rappresentativi. Si può anzi affermare da subito che la prima materia a infestare il testo è la tradi-

37 T. LANDOLFI, *Rien va*, in ID., *Opere*, II, 1960-1971, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 269.

38 Cfr. F. AMIGONI, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 74.

39 Cfr. J. NARROS, *Sguardo autunnale su Inés. Lettura incrociata di Racconto d'autunno e Inés de Las Sierras*, «Diario perpetuo», II, 2, 2021.

40 Cfr. V. HORN, *Landolfi leitor de Poe*, in *O Italiano Falado e Escrito*, a cura di L. de Stauber Caprara e L. Zini Antunes, San Paolo, Humanitas Publicacoes, 1998, pp. 178-179.

zione: nel *Racconto* tornano forme e moduli superati del canone letterario. La casa (situata oltre il bosco, spazio liminale per eccellenza) innesca infatti alla sola vista un senso di angoscia – come abbiamo visto in Poe, Stevenson e Lee. Il narratore riconosce insomma i segni tradizionali di una “alterità” perturbante, mediati dalla classica auralità spettrale del cronotopo. *Racconto d'autunno* e i testi già analizzati condividono, inoltre, il modulo narrativo della violazione del cronotopo da parte del narratore, i cui i paradigmi epistemologici saranno ridiscussi. Il sistema culturale esterno – razionalistico e funzionalista, tanto che il narratore entra per cercare riparo, cibo e possibile soddisfazione sessuale – incontra un mondo magico-aristocratico; in un certo senso questo problematizza ulteriormente l'incipit storico del testo, che appare ben più che un pretesto atto a disilludere le aspettative del lettore. Il modulo tradizionale è dunque riutilizzato per problematizzare un nuovo impianto di realtà; non a caso l'indagine, momento di lettura razionalistica dei segni di cui la casa è portatrice, non conduce a uno scioglimento, ma all'apparizione di uno spettro – con il conseguente crollo di ogni residua fiducia nel sistema razionalistico. Rispetto ai testi della tradizione gotica, assistiamo inoltre a un rovesciamento delle aspettative relative ai ruoli di genere: l'indagine è portata avanti da un uomo-intruso che fugge per ben due volte; la figura femminile, Lucia, non solo è la chiave d'accesso ai segreti della casa, ma è vincolata al cronotopo: appena uscirà, morirà. I valori espressi dal cronotopo sono, peraltro, perfettamente incarnati da Lucia, che giustamente è stata definita come *genius loci*⁴¹; tale rovesciamento si può riscontrare già parzialmente in Stevenson, in cui tuttavia la perversione familiare è riscattata tramite la castrazione degli impulsi naturali. Prima del vero e proprio spettro, già Lucia stessa opera secondo le modalità della spettralità classica: figlia di due figure perverse che conoscevano le arti magiche, Lucia è a tutti gli effetti una figura liminale. Non si tratta di un caso isolato: in molta letteratura fantastica (come anche nel racconto di Lee) le donne sono quasi sempre portatrici di una forma di “alterità”; questo aspetto, mutuato da Landolfi, si traduce nel personaggio femminile in una sintesi di coscienza e istinto, in grado di guidare (senza troppo successo) il personaggio maschile verso una conoscenza anti-paradigmatica⁴². Nel caso di *Racconto d'autunno* il percorso di riscoperta ermeneutica è innestato sul tema della degenerazione endogamica, un altro aspetto spiccatamente tradizionale, che viene tuttavia problematizzato da Landolfi. Se da un lato le tare (e gli orrori) familiari, di cui Lucia è custode, sono il fardello che ne vincola l'esistenza alla casa, dall'altro, grazie all'autocoscienza sviluppata dalla ragazza, ne fanno un personaggio bifronte e liminale: Lucia, insomma, è contemporaneamente dentro e fuori dal piano di realtà standard proprio in virtù del suo legame alla casa e alla famiglia.

41 Cfr. R. CARBONE, *La dimora violata: Tommaso Landolfi e Racconto d'autunno*, «Chroniques Italiennes», 47/48, 1996.

42 Sul femminile liminale in Landolfi, cfr. C. TERRILE, *L'arte del possibile, ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 105-124.

Altro *cliché* narrativo è l'indagine attraverso una serie di *leitmotiv* oggettuali caratterizzati dallo stesso colore – così, dopo un centinaio di pagine, finisce per colpire l'apparizione dello spettro della madre di Lucia nella solita camera monocolora⁴³. Landolfi qui conferma la sua raffinatezza: la preghiera del vecchio è infatti una formula magica trascritta dall'esoterista francese Éliphas Lévy⁴⁴. Abbiamo visto come il racconto insista sull'accumulo di *topoi* ormai usurati e sulla creazione di un'atmosfera aurale degna di Poe; se già Lee, nel 1886, metteva in dubbio l'effettiva apparizione di uno spettro, spostando invece l'attenzione sui dettagli epifanici della realtà, perché Landolfi alla fine fa apparire uno spettro da manuale? Su un primo livello di lettura, l'efficacia della preghiera magica dimostra la possibilità d'esistenza di un piano di realtà altro, che rimodula il rapporto fra parola e referente: la parola magica, infatti, interviene direttamente sull'impianto del reale poiché strutturata su una logica associativa non-distintiva, pre-logica⁴⁵, in grado di annullare il confine fra referente e parola. Il tema, è noto, era caro a Landolfi: si pensi alle qualità infestanti delle «parole-viticcio»⁴⁶, entità verbali atte a destrutturare non solo il paradigma di realtà razionalistico-borghese, ma la realtà stessa. L'apparizione dello spettro della madre di Lucia, insomma, è qualcosa di più di un atto di manierismo: dimostra la qualità demiurgica dell'atto verbale. D'altra parte, lo stesso fantasma appare in un contesto di modularità tradizionale, tanto più che la stessa formula è una citazione intertestuale. L'apparizione è allora l'apice climatico dei valori di ritorno del cronotopo – e dunque è inevitabile che lo spettro sparisca traversando lo sguardo del narratore: bisogna dimostrare l'impraticabilità dei valori superati. La materia rimossa che torna nello spettro è insomma l'attrazione non solo verso un mondo, ma anche verso l'età aurea della letteratura, che si rivela tuttavia, come in moltissimi altri testi di Landolfi, tanto affascinante quanto irrecuperabile. Come al solito, Landolfi non riesce a sanare tale contraddizione: il soggetto si ritrova schiacciato fra un cronotopo centripeto non più sostenibile e un mondo esterno intollerabile. Non a caso *Racconto d'autunno* si chiude con un'immagine naturale: il bosco ha riassorbito la guerra e la casa, ossia entrambi i paradigmi in disputa – come a dire che il vitalismo naturale, forza a cui molti testi landol-

43 Il *topos* ricorre con insistenza anche nella più tarda produzione landolfiana. Cfr. S. LAZZARIN, *Oltre il fantastico. Landolfi, il Diario perpetuo e fantastico del Novecento*, «Studi novecenteschi», XLIII, 91, 2016, p. 86.

44 Proprio la preghiera dell'evocazione ha dato adito a equivoci interpretativi; Amigoni, ad esempio, parla di un effetto di «paccottiglia hollywoodiana pseudo-esoterica»; al contrario, la preghiera è parte del formulario magico di Lévy del 1855, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*. Cfr. F. AMIGONI, cit., p. 77; sulla fonte della preghiera, cfr. K. JEWELL, *Gothic Negotiations of History and Power in Landolfi's Racconto d'autunno*, «California Italian Studies», I, 2, 2010, p.19.

45 Per pre-logica si intende il pensiero arcaico studiato da Lévy-Bruhl, verosimilmente noto a Landolfi. Cfr. C. TERRILE «La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata». *Tommaso Landolfi nelle regioni dell'indicibile*, «Between», XI, 21, 2021.

46 Per una accurata disamina del tema delle parole "animate", cfr. S. LAZZARIN, *Parole-viticcio: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, «Studi Novecenteschi», XXXIV, 74, 2007, pp. 307-337.

fiani tendono, pare essere nella sua a-razionalità l'unica possibilità di ingresso nel tanto agognato "altrove".

