

“[...] IN UN GIARDINO D’ARMIDA”: IL RACCONTO D’AUTUNNO DI
LANDOLFI. ESEMPIO DI METAMORFOSI NOVECENTESCA DEL
FANTASTICO

Patrizia Farinelli

Abstract

The issues however typical of 19th-century fantastic narrative which mark Landolfi’s *Racconto d’autunno* are not sufficient reference for fitting his work with the label of this literary genre. As elsewhere, Landolfi’s rhetorical and discursive procedures (breach of illusion complicity, contamination of genres) produce a radical twisting of fantastic narrative’s defining features at the peak of the genre’s success in 19th century as determined by the 20th-century post-war critics including Todorov. The structuring ambiguity of an event apparently inexplicable by the logic of the action’s setting is shifted by Landolfi from the level of the story to that of the language (i. e. a fantastic event is no longer experienced by the subject as an epistemological challenge), quite in keeping with the author’s poetics set on revealing the unreliability of language.

Tommaso Landolfi (1908-1979) è uno dei narratori italiani novecenteschi più coscienti dei limiti del linguaggio; la sua poetica poggia, infatti, sul postulato che ogni narrare commette un tradimento nei confronti del suo referente per la natura stessa della parola, che muta l’oggetto del dire, mentre lo dice, e non c’è scritto in cui egli non ritorni su questo punto. Il suo *opus*, le cui prime prove risalgono alla seconda metà degli anni Trenta, è rappresentato soprattutto da racconti brevi, costruiti intorno a storie d’impianto non verosimile, e da opere di genere diaristico o piuttosto pseudo-diaristico, considerato che il discorso autobiografico vi risulta sempre intersecato da elementi di finzione¹.

Lo scritto su cui ci si intende soffermare qui, il *Racconto d’autunno* – composto in un breve arco di tempo nel 1946 e pubblicato nel 1947 –, è uno dei testi narrativi più estesi dello scrittore; qualcuno lo ascrive al genere del romanzo², ma del romanzo

¹ Alcune delle opere più note dello scrittore: *Il dialogo dei massimi sistemi* (1937), *Il mar delle Blatte e altre storie* (1939), *La pietra lunare* (1939), *Le due zittelle* (1946), *Cancroregina* (1950), *Ombre* (1954), *Un amore del nostro tempo* (1965). *Un paniere di chioccioline* (1968) Fra gli scritti diaristici: *BIERE DU PECHEUR* (1953), *Rien va* (1963), *Des mois* (1967).

² Ne parlano in termini di romanzo sia Simona Costa (Costa, 2008: 135), che Idolina Landolfi (T. Landolfi, 1991: 1008).

come scrittura capace di raccogliere attorno alle vicende narrate un intero mondo e di farne sentire la polifonia, non ha proprio nulla. Landolfi non ha in generale il ductus del romanziere e non tende a costruire storie di ampio respiro; il suo narrare inciampa sempre in una falla che ostacola lo sviluppo della trama e che si manifesta o come interruzione improvvisa della traccia principale o come inserzione di un nuovo genere o ancora più spesso come estesa digressione metanarrativa. Del resto un simile rifiuto del genere romanzesco non è solo di Landolfi, la cui poetica esclude di per sé la possibilità di costruire azione e sviluppare intreccio, ma si presenta come una tendenza abbastanza diffusa in Italia nella prima metà del XX secolo. Tale fenomeno s'innesta a sua volta, come noto, in un processo sovranazionale di profonda revisione degli istituti letterari tramandati ed è connessa a trasformazioni epistemologiche che rivisitano i concetti di tempo, soggetto e realtà. Il romanzo in generale ne esce ridefinito. Nell'orizzonte letterario italiano, però, questo genere trova una resistenza nei primi decenni del Novecento prima ancora di aver raggiunto quella maturità che aveva invece ottenuto nel corso del XVIII e XIX secolo in altri Paesi europei. Basterebbe ricordare al proposito l'esperienza del frammentismo³, gli esempi di controromanzo di un Bontempelli e di un Palazzeschi o i numerosi casi di contaminazione tra romanzo e racconto.⁴ Poche sono le eccezioni che si sottraggono a tale tendenza e anche più tardi, del resto, a metà Novecento, negli anni del Neorealismo, sarà ancora il racconto, e magari il racconto lungo, a imporsi sul genere del romanzo; il quale troverà invece una certa risonanza nella penisola solo nella seconda metà del secolo.⁵

Nonostante Landolfi si rifaccia con predilezione, nei motivi prescelti, a narratori dell'Ottocento e specificatamente ai grandi russi⁶ e a due maestri del fantastico, quali Hoffmann e Poe, tutti autori a lui ben noti anche per la sua attività di traduttore, egli interviene sui dispositivi narrativi tramandati in maniera così innovativa, che tutto si potrà dire di lui, tranne che sia un epigono. Le trasformazioni attuate si evidenziano per una sorta di dissonanza programmata, che può mostrarsi tra l'altro per improvvise svolte di genere all'interno dello stesso testo o per l'assenza di storie compiute, quasi fosse del tutto secondaria la fabula e consistesse la vera avventura nel racconto, il quale tenderà a evidenziare le tecniche utilizzate nella costruzione dei mondi narrati e a rilevare costantemente l'inaffidabilità della lingua.

Già la scelta dell'autore, di narrare la storia con un'estensione riservata a pochi altri suoi lavori e di gonfiarla verso la fine con l'inserzione di un'ulteriore traccia (la vicenda d'amore) spostando l'attenzione su un nuovo personaggio, insomma di ammiccare da lontano al romanzo lascia intravedere un'intenzione contro il canone. Ruotando infatti le storie fantastiche per lo più attorno ad un unico evento, esse trovano realizzazione soprattutto nella prosa breve.

³ De Meijer osserva che le tecniche discorsive della prosa frammentista "[...] sono perfettamente compatibili con la narrazione moderna, anche romanzesca, come dimostrano le esperienze europee contemporanee, ma [...] nella polemica italiana dell'epoca hanno funzionato a favore della forma breve, e, in essa soprattutto del lirismo, dell'espressione della soggettività individuale ridotta ad una sua purezza e non colta nella complessità di una rete di rapporti sociali." De Meijer, 1984: 786-787.

⁴ Se ne è occupato Di Nicola, 2004.

⁵ Su questo aspetto cfr. Spinazzola, 2007.

⁶ Tradusse tra altri: Puskin, Lermontov, Gogol', Leskov, Dostoevskij, Tolstoj.

Ma veniamo alla vicenda narrata. Durante una non meglio precisata guerra, che vede sul campo un esercito d'occupazione ed uno di liberazione, un giovane rompe le fila per salvarsi la vita e trova rifugio in un'antica residenza di campagna dove vivrà degli eventi singolari. Già entrarvi è un'impresa: l'accesso gli è bloccato da due cani apparentemente feroci e, una volta superato quest'ostacolo, deve poi confrontarsi con l'anziano proprietario, un tipo scontroso e reticente che gli offre ospitalità, ma non gli presta confidenza e ne controlla i movimenti. Il ripetersi di strani rumori porta il rifugiato a supporre che nella casa sia presente qualche altra persona alla quale un fervente fantasticare dà fin da principio un'identità femminile. Nell'ispezionare l'ambiente, questo gli si svela labirintico. Infine un bel giorno, di nascosto, scopre che il proprietario, in una stanza segreta, svolge un rito esoterico durante il quale invoca uno spirito. L'invocazione negromantica giunge ad effetto e il giovane vede concretizzarsi nel fumo l'immagine di una donna che riconosce come la defunta moglie di colui che lo ospita. Lo spettro gli appare, però, con sembianze abbruttite rispetto al ritratto della stessa da lui notato in una sala della casa, ritratto nel quale la donna gli appariva di una bellezza ammaliante. Con un gesto imprudente egli fa scoprire la propria presenza e il vecchio, sentitosi tradito, lo fulmina con uno sguardo pieno di ira e poi, fiaccato, cade a terra, mentre l'altro lascia velocemente la casa per sfuggire alla supposta vendetta. Ritorna sugli stessi luoghi poco tempo dopo trovando ad attenderlo, viva, quella che crede sia la donna del ritratto e che si rivelerà invece esserne la figlia. La ragazza si esprime in modo sconnesso, con una logica difficile da seguire, ma nel suo vaneggiare finisce per svelare i segreti di casa: la malignità di una madre maga, le azioni macabre e perverse che si svolgevano fra i suoi genitori e su di lei, la decisione di costoro di tenerla isolata dal mondo. Fra i due nasce un amore che si conclude in modo tragico con l'arrivo di soldati e la morte della giovane sotto il loro tiro. La conclusione, di tono tragico-patetico, narra infine della visita del giovane alla tomba della ragazza ad un anno di distanza, quando la casa è ormai sventrata.

È opera tipicamente landolfiana il *Racconto d'autunno*, gonfia di temi poco compatibili fra loro, come guerra e magia, amore salvifico ed erotismo sadico, costruita per intersezioni inattese di generi diversi, dal fantastico al magico-esoterico fino all'avventuroso ed erotico e tale da presentare una storia il cui protagonista si connota (come sempre) per un irrefrenabile fantasticare.

Anche qui, dunque, a caratterizzare il testo sono le svolte narrative inattese, con un *incipit* e un *explicit* che richiamano vagamente alla memoria i fatti storici degli anni immediatamente precedenti al periodo in cui fu scritta (quelli del secondo conflitto mondiale), mentre gli episodi centrali ne restano del tutto impermeabili. È proprio questo richiamo attualizzante alla guerra nella mera funzione di generatore di una storia inverosimile, disseminata di motivi oscuri e inquietanti tipici di una narrativa di tradizione romantica, non resta senza effetti di provocazione se si considera il contesto storico-letterario italiano in cui il *Racconto* fu scritto, che era quello del Neorealismo.

A livello elocutivo l'opera presenta poi un linguaggio colorato d'una patina antica e libresca che s'impone, non meno della vicenda narrata, come sfacciatamente anacronistico in un'epoca in cui la narrativa italiana aveva sete di rinnovare i suoi re-

gistri espressivi⁷. Landolfiano, insomma, il *Racconto d'autunno* tanto per il gusto della dissonanza che l'attraversa, quanto per l'inattualità dei registri espressivi e tematici prescelti. E landolfiano ancor di più per la centralità assegnata alla parola, piuttosto che ai suoi referenti. Si tratta di una parola che si autoriflette, si ascolta, si contraddice, si meraviglia delle proprie potenzialità creative come dei suoi risvolti incontrollabili e che conduce il soggetto parlante non si sa dove, fino a far perdersi o a farsi soffocare nelle spire di ciò che viene affermando. Un tale approccio alla parola, tutto novecentesco, emerge nel *Racconto d'autunno* soprattutto nel modo in cui si esprime la figura vaneggiante della giovane Lucia, la cui modalità espressiva, sconnessa e contraddittoria, tipica di chi segue una logica attorcigliata su se stessa, ritornerà in forma più ostentata anche nelle figure del protagonista di *Cancroregina* (1950) ed era già stata del protagonista vagamente autobiografico di un racconto d'esordio come *Maria Giuseppa* (1937). Il modo di esprimersi di Lucia è, più in generale, analogo a quello di tutte le figure centrali dell'*opus* landolfiano, non esclusa quella che rappresenta una stilizzazione dell'autore, il che testimonia una volta di più la fedeltà di Landolfi a se stesso come scrittore.

Quanto al genere, i critici ascrivono l'opera di cui ci stiamo occupando per lo più al fantastico e Ferdinando Amigoni, in uno studio di pochi anni fa, la definisce "perfettamente fantastica".⁸ Una tale affermazione non lascia tuttavia privi di dubbi. Del resto cosa si può asserire di non problematico su questo genere o modalità narrativa⁹ considerando in primo luogo quanto sia labile il concetto di fantastico dal punto di vista della teoria letteraria,¹⁰ e quanti pochi criteri, in secondo luogo, esistano per circoscrivere l'identità del fantastico moderno e contemporaneo? A partire dalla constatazione secondo cui la creazione di una sovrarealtà è operazione letteraria per eccellenza, alcuni ritengono infatti (e Manganelli in Italia è uno degli esempi più autorevoli) che l'essenza del fantastico, di creare mondi alternativi, non sia dal punto di vista teorico distinguibile da quella della letteratura in generale. D'altra parte ben pochi negherebbero l'imporsi sull'orizzonte letterario, a partire dalla fine del XVIII secolo e poi per tutto il XIX secolo, di una produzione narrativa che, per una determinata tipologia discorsiva e tematica, si lascia circoscrivere specificatamente come fantastica. Tale produzione ha subito successivamente un vero tracollo in Europa, ad eccezione di certe aree geografiche. Scomparso è certamente dalla letteratura più ambiziosa un fantastico nelle strutture narrative rilevate

⁷ Un paio di esempi. Nel raccontare la scelta del cammino, il protagonista si esprime in questi termini: "Ma mentre così, tristemente, mi consigliavo meco, l'occhio mi cadde su qualcosa che poteva esser giudicato un sentiero [...]" Landolfi, 1991: 439; e nel descrivere il ritratto che lo attrae: "Le di lei fattezze, delicate e chiare, recavano l'impronta inequivocabile della nobiltà di sangue e di carattere, e quel minimo di sdegnosità che l'accompagna sovente." *Ibid.* 460.

⁸ Amigoni, 2004: 74.

⁹ Preferiscono riferirsi al fantastico in termini di "modo narrativo" o "modalità narrativa" diversi studiosi, fra cui Ceserani e Lazzarin.

¹⁰ Di buon orientamento, per distinguere il discorso teorico da quello genetico sul fantastico, sono le osservazioni di Secchieri. Lo studioso sostiene l'indefinibilità del fantastico da un punto di vista teorico, senza disconoscere, tuttavia, che nella storia della letteratura è certamente possibile riconoscere un genere fantastico. Questo avrebbe tuttavia un codice piuttosto mobile e mal definito poiché lo scarto fra due logiche (suo elemento qualificante) è una grandezza relativa e non quantificabile, dipendente in gran parte da una percezione soggettiva e leggibile solo rispetto ad un referente interno al testo. Cfr. Secchieri, 1995: in particolare 147.

da Todorov sull'esempio di un ristretto *corpus* di opere ottocentesche. Nei casi in cui il fantastico trova ancora un seguito nella produzione con qualità letterarie, si mostra contaminato, rovesciato nelle situazioni narrate come nelle strutture discorsive. In certi casi perde l'elemento dell'inquietante. Se in epoca contemporanea siano presenti nella letteratura non epigona opere di genere fantastico è dunque una questione aperta. E se esistono, quali caratteristiche strutturali le identificano? Parte della critica recente (ricorderei i contributi di Erdal Jordan 1998, Campra 2000, Farnetti 2000) ne rintraccia ancora le peculiarità salienti nel fenomeno di sovrapposizione di logiche incompatibili e nel relativo effetto perturbante prodotto sul lettore, per rilevare però che si tratterebbe ora, a differenza di quanto accadeva nella produzione del XIX secolo, di fenomeni di natura puramente discorsiva, presenti cioè a livello di enunciazione e non di enunciato. Il che, come già segnalato in altro contesto,¹¹ è illuminante e coglie certamente il caso di Landolfi, ma finisce per inglobare sotto l'etichetta di fantastico una vastissima produzione letteraria novecentesca, in special modo di gusto postmoderno. Sul fatto se il fantastico trovi realizzazione nell'opera landolfiana, i critici sono divisi fra chi non ha remore ad ammetterlo e vede anzi la sua produzione come decisamente ancorata a tale genere, e chi dubita invece che il suo *opus* si possa ricondurre al fantastico senza una qualche problematizzazione. Gli uni, come Barberi-Squarotti ed Amigoni, fondano le proprie posizioni per lo più attraverso letture che guardano ai significati della scrittura landolfiana sul piano esistenziale e biografico, mentre gli altri (come Cecchini, Carlino, Lazzarin e Secchieri) arrivano alle loro conclusioni attraverso metodologie più legate all'analisi dei dispositivi testuali e all'estetica della ricezione. Lazzarin, ad esempio, rileva nell'opera dello scrittore "un percorso che conduce [...] dal fantastico classico, al meta-fantastico al silenzio."¹² E specifica che la produzione fantastica della prima fase, fino alle soglie degli anni '50, può al più essere intesa come 'classica' in quanto ripropone molti motivi presenti in quella ottocentesca di questo genere; esclude però che si tratti di testi epigoni essendo essi costruiti con altre tecniche narrative, che prevedono tra l'altro un discorso ironico e una riflessione metanarrativa¹³. Mentre Secchieri (2005), richiamando da una parte l'attenzione sulla vaghezza del concetto letterario di fantastico e analizzando dall'altra quali sono gli specifici dispositivi discorsivi usati dallo scrittore, è piuttosto cauto a riconoscerne la presenza, precisando che l'opera di Landolfi propone al più un "fantastico di parola". Ed è una posizione a mio avviso ben convincente.

Anche limitandosi a considerare il solo caso del *Racconto d'autunno* non si può non constatare che le operazioni discorsive effettuatevi indicano piuttosto una volontà di corrosione di quel genere piuttosto che di adesione,¹⁴ a meno di non ridefinire i fenomeni che individuano un testo come fantastico e abbandonare come termine di orientamento la produzione del XIX secolo, la quale appunto con i primi studi teorici sul genere finì per imporsi come canonica.

¹¹ Cfr. Farinelli, 2008: 78-80

¹² Lazzarin, 2002: 233.

¹³ E proprio in ragione di questi aspetti escluderei, personalmente, di considerarli come realizzazioni di un fantastico 'classico'.

¹⁴ Per un'analisi del fenomeno indicato in altri racconti landolfiani si rimanda a Carlino, 2008; Cecchini, 2001; Lazzarin, 2002 e Farinelli, 2008.

Del fantastico più noto il racconto in questione non ricalca che alcuni aspetti superficiali concernenti motivi, personaggi e ambientazione: l'edificio isolato buio e labirintico in cui succedono accadimenti strani¹⁵, la presenza di un personaggio enigmatico nella figura del vecchio proprietario della casa, il motivo del ritratto seducente/inquietante nonché quello dello spettro. Anche nella *dispositio* Landolfi segue, nella prima parte del testo, una struttura attesa in racconti di genere fantastico, inserendo dei segnali premonitori dell'evento sovranaturale e tali da prepararne la possibilità del suo accadere.¹⁶ Certamente l'episodio dell'apparizione dello spettro mette in crisi la logica verosimile della realtà in cui ha luogo la storia, in quanto trasgredisce il principio vigente in natura di impermeabilità fra la sfera dell'animato e dell'inanimato. E proprio un fenomeno simile, ovvero il sopravvenire di un fatto incompatibile con la realtà data, aprirebbe lo spazio del fantastico, se creasse allo stesso tempo esitazione nel soggetto che si trova a confrontarvisi (rispettivamente lettore e narratore e/o protagonista). Perché il genere in questione, secondo Todorov e i teorici che seguono le sue posizioni, si distinguerebbe da altre modalità narrative che pure creano una sovrapposizione di mondi incompatibili, quando l'evento inspiegabile fosse avvertito come logicamente "spiazzante" e diventasse momento di una sfida epistemologica¹⁷. Ma è proprio ciò che non accade nel *Racconto d'autunno*.

Il narratore e protagonista non è preso, se non sul momento, da dubbi, né si misura successivamente con una ricerca di spiegazioni. In sostituzione del canonico momento dell'esitazione l'autore introduce l'episodio del ritorno del protagonista sugli stessi luoghi dell'evento singolare, dove incontra Lucia, la figlia della morta. Il racconto della ragazza farà comprendere al giovane la ragione degli strani movimenti avvertiti nella casa, ma non certo la natura del fatto inverosimile cui ha assistito, che non sembra occuparlo più e che nella logica narrativa resta un episodio senza soluzione, del tutto isolato da quelli che seguono. I dubbi, i ragionamenti e le indagini del protagonista appaiono solo nei primi episodi e si rivolgono a fatti strani ma non illogici (come dei rumori inquietanti) avvertiti nell'ambiente; essi terminano invece, piuttosto che intensificarsi, proprio con l'accadere dell'evento logicamente paradossale, quasi in un ribaltamento della *dispositio* tipica di un testo fantastico, mentre ci si attenderebbe che fosse proprio l'apparizione dello spettro a imporsi come perturbante e doverosa di indagine. Ecco dunque un ulteriore caso di narrazione condotta secondo una certa strategia retorico-discorsiva e vicina per alcuni aspetti (non ultimo una disposizione a climax degli avvenimenti) a quella del fantastico ottocentesco, la quale viene interrotta poi ad un preciso punto (alla fine del cap. XIV) a partire dal quale, con una svolta depistante, il testo presenta un epilogo inatteso rispetto alle premesse. Di esempi simili ce ne sono

¹⁵ "[...] ebbene, come tollerare una sia pur occasionale convivenza con creatura tanto enigmatica, estranea, secondo pareva, al mondo degli uomini?" Landolfi, 1991: 452.

¹⁶ Su questo aspetto cfr. Farinelli 2007.

¹⁷ L'operazione tesa a individuare la specificità genetica di un'opera misurandone l'aderenza che al canone, ovvero a norme ideali e puramente orientative, è certo questionabile. E tuttavia senza un qualche criterio orientativo è difficile affrontare qualsiasi discorso genetico. Pensiamo che ciò valga anche per un genere dalle caratteristiche così poco codificate come quello fantastico (che è una posizione sostenuta tra altri da Lugnani, 1983). Per il genere in questione ci si rifà qui ai due principali criteri strutturali indicati da Todorov (1970) e riproposti da Durst (2002): sovrapposizione di logiche incompatibili ed effetto perturbante sul lettore e narratore e/o protagonista.

diversi nell'opera dello scrittore; basterebbe ricordare quelli de *La pietra lunare* e *La donna nella pozzanghera*. La traccia appena abbozzata di discorso fantastico non solo non trova sviluppo nel *Racconto d'autunno*, ma sparisce del tutto e il testo continua nei modi di un racconto d'amore e follia, il quale si carica poi di senso metaletterario. Gli ultimi tre capitoli, infatti, attraverso il vaneggiare della ragazza, mettono in scena proprio l'ambiguità della parola.

Se non è coinvolto in una sfida epistemologica il narratore e protagonista, tanto meno lo è il lettore, non collaborando il discorso a sostenere il patto d'illusione. Questo si incrina prima di tutto per un'iperletterarietà del testo; la presenza di motivi tramandati ha infatti l'effetto di ostentare la natura finzionale della storia e l'artificio che la sostiene. Già il titolo allude chiaramente al *Racconto d'inverno* di Shakespeare, in cui, attraverso l'episodio della statua che prende vita, è presente un analogo caso di sovrapposizione di animato e inanimato; senza contare i riferimenti precisi, nel testo, alla letteratura magico-esoterica (l'invocazione della morta è una traduzione letterale della *Pregghiera delle silfidi*) e i rimandi più sporadici a Dante connessi al motivo della donna quale spirito di luce¹⁸, o ancora i richiami alla letteratura fantastica del XIX secolo e in particolare a *Casa Usher* di Poe. Il patto d'illusione è inoltre minato sia dalla vaghezza generale in cui sono presentati gli avvenimenti (restano assenti indicazioni su tempi, luoghi e identità), sia dalla poca attendibilità del narratore. Questi è pronto, ad esempio, a dichiarare l'apparizione della morta un inganno dei sensi,¹⁹ subito dopo aver assicurato il lettore circa la materialità di quello spettro o, ancora, pretende di non poter riferire con precisione le formule d'invocazione pronunciate dal vecchio, dopo averle citate pedissequamente e per esteso. Se il fantastico canonico raggiunge i suoi effetti sul lettore proprio per la credibilità del narratore e più in generale per una buona tenuta del patto d'illusione, allora qui siamo ben lontani da quel modello narrativo.

E proprio su questa assenza di credibilità del detto vanno a impiantarsi i capitoli di epilogo che trovano il loro senso come riflessione sulla natura della parola. Questa parte, che è certamente collegata con la precedente sul piano della storia, ma risulta del tutto slegata dalla logica narrativa fin lì seguita, non è del resto che una versione alternativa dei tanti finali autoriflessivi presenti nei racconti landolfiani. La loro funzione è rimettere tutto il detto in discussione, riaprire il gioco con altre carte in tavola, correggere, insinuare dubbi, vanificare la verità di ciò che si è affermato fino a quel punto. Nell'economia dei singoli testi tali epiloghi finiscono per impartire dunque al discorso un'essenziale vitalità.

Nel brano concernente l'apparizione dello spettro è possibile seguire meglio che in altri passi l'operazione performante del narrare landolfiano. Il "fumo fluttuante"²⁰ scorto dal narratore e protagonista nella camera segreta è subito dopo ridefinito come un fumo incarnato, che ha addirittura "un brivido"; nel passo successivo leggiamo che esso si rapprende in una forma precisa, nella quale il giovane scorge "delle carni, delle vesti, dei monili", ed è un'immagine plumbea eppure dotata di luce propria, in grado

¹⁸ Si chiamano Lucia tanto la donna invocata, che sua figlia. L'acqua attorno alla tomba della giovane è indicata come un'azzurra "spera". Landolfi, 1991: 514.

¹⁹ Cfr. *Ibid.* 492.

²⁰ *Ibid.* 491.

(chissà come) di oscurare la parete. Gradualmente quel fumo acquista l'identità di una creatura con tanto d'occhi: "Essa teneva gli occhi chiusi; li aprì subito dopo e scrutò dattorno. Per un attimo mi fissò."²¹ Poco oltre essa minaccia con lo sguardo chi gli sta di fronte e lo supplica "di non toglierli quella sua orrida vita[...]"²²

Con un atto metamorfico la parola dà in quella pagina una concretezza fisica e un'identità femminile a qualcosa di talmente etereo come del fumo. Si tratta di un gioco verbale condotto sugli specchi, analogo a quello registrabile in altre opere di Landolfi (ad esempio nei racconti *La morte del Re di Francia e Il bacio*) e certamente ricorrente nel fantastico, ma non specifico di questo genere: un gioco teso a far esistere l'antitesi, e nella fattispecie quella di evanescente e corporeo, trasparente e opaco, nonché il contrasto fra la suggestione dei sensi e la fattualità oggettuale. Se osservata in relazione alla potenzialità della lingua, quest'operazione non è tanto ludica, quanto inquietante, perché capace di dar corpo al nulla, di generare il suo referente come per un atto di magia e di annullarlo subito dopo o trasformarlo in metamorfosi inarrestabili; operazione seducente e minacciosa allo stesso tempo in quanto tendente a imporsi sulla razionalità del soggetto parlante.

Da quanto emerge ci appare lecito, allora, assumere in termini metanarrativi l'immagine di un rovesciato giardino d'Armida che il protagonista del *Racconto d'autunno* usa come termine di paragone per illustrare l'ambiente e la situazione in cui viene per caso a trovarsi.²³ Il giovane, una sorta di Rinaldo fuggito alla guerra che, in ordine capovolto, vive prima l'apparizione dello spettro e solo dopo l'episodio d'amore con la bella donna, entra sì in un luogo di magia nera, d'incantesimi e metamorfosi, di doppie e deformate identità, in uno spazio che è per certi versi tanto del magico che del fantastico (o meglio di quel fantastico-meraviglioso cui questo racconto per un certo suo tratto tende)²⁴, ma non sono certo questi eventi sovranaturali a costituire l'aspetto rilevante del testo. Rilevante e vero luogo di metamorfosi è piuttosto in quelle pagine l'attività del raccontare. Come in tutta la produzione landolfiana, indipendentemente dal fatto che questa fiancheggi più o meno da vicino il fantastico, anche in quel contesto non conta tanto ciò che viene narrato, e cioè gli inverosimili accadimenti aventi luogo in quella casa, quanto la parola che narra, le sue illogicità nonché le sue capacità metamorfiche. Un giardino d'Armida a rovescio è insomma il testo stesso; ad entrarvi è colui che si cimenta con la sua lettura e non il protagonista.

Con spettri, vampiri e altri esseri sovranaturali cari alla narrativa fantastica dell'Ottocento Landolfi gioca ripetutamente nella sua opera e il *Racconto d'autunno* non ne è che un esempio, ma quelle figure appaiono come semplice arredo di uno scenario e finiscono letteralmente in fumo. A ereditarne la funzione destabilizzante ed inquietante è il dire stesso.

Università di Ljubljana, Slovenia

²¹ *Ibid.* 492.

²² *Ibid.*

²³ "Era come se fossi capitato in un giardino d'Armida, per dir così, alla rovescia. Non era senza dubbio meraviglia che quella casa esercitasse su me, in un modo o nell'altro, una talquale attrazione; ma dico che questa attrazione mi pareva anzi, in quel punto, concentrarsi in un preciso richiamo, donde da chi o da che cosa era altro discorso." *Ibid.* 456-457.

²⁴ Tale forma intermedia è contemplata, come noto, nel saggio todoroviano. Cfr. Todorov, 1970: 49.

BIBLIOGRAFIA

- Amigoni, Ferdinando. *Fantasmî del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
- Barberi-Squarotti, Giorgio. "Invenzione e allegoria: il «fantastico degli anni trenta»". Id. *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*. Milano: Mursia, 1987: 208-241.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci, 2000.
- Carlino, Marcello. *Landolfi e il fantastico*. Roma: Lithos, 1998.
- Cecchini, Leonardo. "«Parlare per le notti». Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi". *Etudes Romanes* 51 (2001): 1-147.
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- Costa, Simona. "«Come in ambra aurea zanzara». Lo scacco epico di Landolfi". *La modernità letteraria* 1 (2008): 131-142.
- De Meijer, Pietre. "La prosa narrativa moderna". *Letteratura italiana*. 1-6. *La prosa*. 3/t.2. Ed. Alberto Asor Rosa, Torino: Einaudi, 1984: 759-847.
- Di Nicola Laura. "Fra racconto e romanzo". *Tipologia della narrazione breve*. Ed. Nicola Merola e Giovanna Rosa. Roma: Vecchierelli, 2004: 149-162.
- Durst, Uwe. *Theorie des phantastischen*. Tübingen: Francke, 2001.
- Erdal Jordan, Mary. *La narrativa fantástica. Evolucion del genero y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag, 1998.
- Farinelli, Patrizia. "Statut et fonction de l'événement dans le discours fantastique". *Le sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*. Ed. Pierre Glaude, Helmut Meter. Bern - Frankfurt a. M. - New York: Peter Lang, 2007: 117-132.
- _____. "Con altre grammatiche: il fantastico di Landolfi", *Testo*. 56 (2008): 75-97.
- Farnetti, Monica. "Scritture del fantastico". *Letteratura italiana del Novecento*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 2000, 382-409.
- Landolfi, Tommaso: *Opere* 1937-1959. 1. Ed. Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli, 1991.
- _____. *Opere* 1960-1971. 2. Ed. Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli, 1992.
- Lazzarin, Stefano, "Dissipatio PH. G. – Landolfi, o l'anacronismo del fantastico". *Studi novecenteschi* XXIX. 63-64 (2002): 207-237.
- Lugnani, Lucio. "Per una delimitazione del genere". *La narrazione fantastica*. Ed. Remo Ceserani, Lucio Lugnani e altri. Pisa: Nistri-Lischi, 1983, 37-73.
- Martignoni Clelia. "Landolfi e la mobilità. Registri e strutture delle prime raccolte". *Strumenti critici*, n.s. XVI /1. 95 (2001): 75-98.
- Secchieri, Filippo. *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*. Roma: Bulzoni, 2006.
- _____. "Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria". *Geografia storia e poetiche del fantastico*. Ed. Monica Farnetti. Firenze: Olschki, 1995: 145-164.
- Spinazzola, Vittorio. *L'egemonia del romanzo*. Milano: Mondadori, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.