

POETICA DELL'INDETERMINATO. TRAVESTIMENTI DELL'IO IN "RACCONTO D'AUTUNNO" DI TOMMASO LANDOLFI

Edito in "Amicizie Munus. miscellanea di studi in onore di Paola Sgrilli", a cura di G. Sommaria, La Spezia, Agorà, 2006, pp. 89-105

Una delle rare foto di Landolfi riproduce il suo viso nascosto dal palmo della mano. Sappiamo del resto che egli rifiutava non soltanto i propri ritratti, ma anche le interviste e qualsiasi indicazione biografica nella copertina dei suoi libri. L'autore non vuole dunque essere definito in quanto uomo, similmente il narratore delle sue novelle assume una posizione di neutralità, oppure si traveste portando diverse maschere. Questo atteggiamento, nella novella da noi studiata, caratterizza, oltre l'io narrante anche altri personaggi.

Monique Baccelli ha definito Landolfi, nella sua prefazione alla traduzione francese di *Labrene* il «*caméléon des lettres*». Si è spesso parlato di Surrealismo nel caso di Landolfi, ma in realtà egli non poteva che rifiutare un'adesione a qualsiasi corrente letteraria, poiché si divertiva a sperimentare diversi generi, così come fondeva diversi stili nella stessa opera. La novella che abbiamo scelto ha una ambientazione ironicamente decadente, come avremo occasione di vedere in modo più dettagliato. La sua scrittura alterna la cura formale alle irregolarità ed alle iperboli, le cui occorrenze sono molto frequenti in quest'opera scelta.

L'io landolfiano non vive una metamorfosi progressiva, non diventa altro da ciò che era in precedenza, dato che lo spazio occupato è ossessivamente circolare. Abbandona una forma per riprenderla subito dopo; pur senza cessare di aspirare all'informe. Queste diverse forme o maschere, come possiamo designarle nel caso del nostro autore, sono sempre dubbie e si situano in un mondo altrettanto ambiguo. Esperienza angosciata dell'essere che si perde cercandosi. La scelta di praticare il gioco d'azzardo è sintomatico di questo stato d'animo.

E' noto come egli amasse frequentare assiduamente i casinò, dove sperimentava la sua debolezza ontologica abbandonando l'essenza del suo essere al caso di una pallina di roulette che gira attendendo il suo effimero e momentaneo punto d'arresto. Il sentimento metafisico della perdita consiste in questa corsa circolare affidata al caso. Così come, a livello psicologico, si manifesta un concreto desiderio di perdita durante il gioco che egli sta effettuando. E se l'io landolfiano è in fuga perpetua, notiamo varie fughe nel libro scelto: quelle degli altri personaggi diversi dal narratore – quest'ultimo essendo anche il personaggio principale – con i quali egli si confonde, assistendo smarrito alla confusione dei personaggi tra di loro.

Abbiamo scelto *Racconto d'autunno*, edito nel 1947, perché a differenza dei dialoghi più noti, soprattutto *A caso*, in un genere come il racconto, abbiamo avuto la possibilità di seguire un percorso narrativo. Inoltre, la frammentazione dell'io, che si realizza nei dialoghi in una struttura binaria, è ancora maggiormente frammentaria in quest'opera, facendo proliferare nella sua dispersione tutti gli altri personaggi, anch'essi inconsistenti, (fra di essi vi è persino un fantasma), dubbiosi, in fuga o in inseguimento reciproco costante, spiandosi di volta in volta in un voyeurismo diffuso che annuncia il sadismo finale.

L'ambientazione del romanzo è decadente, lo abbiamo già segnalato e non soltanto a causa della scelta stagionale, come sta ad indicare il titolo, ma il narratore scopre per la prima volta e ritornerà tutte le volte al maniero abbandonato, con tracce di antico splendore, in autunno ed al tramonto. La tonalità predominante dei colori è pallida, se non del tutto scura. La luce, come precisa il narratore, vi regna spesso «incerta». Simile al castello delle *120 journées de Sodome*, il maniero in rovina oltre ad essere isolato dal resto del mondo, è impregnato di mistero e di crudeli incantesimi.

Il passato è il tempo della narrazione effettuata alla prima persona del singolare, quell'io in cui Landolfi temeva di essere imprigionato e in effetti, come in tutto il suo universo, la «chiusura» sarà un *leit-motif* e la struttura stessa del racconto. Sin dall'inizio, il narratore si manifesta in quanto io

empirico che agisce, ma quasi in modo passivo, poiché – qui ritroviamo un'altra costante landolfiana – l'io si lascerà condurre dalle condizioni esterne.

Il narratore fugge a causa della guerra e paragona la sua vita a quella di un brigante incessantemente braccato. In tutto il percorso narrativo, constatiamo alternativamente *embrayage* del soggetto riguardo gli altri (esseri oppure oggetti) seguito da un tragico *désembayge*. All'inizio dunque, egli fugge con un compagno dal quale sarà presto costretto a separarsi. Il suo primo rifugio è un bosco, la cui oscurità possiede una connotazione positiva in questa unica occorrenza. In seguito, la mancanza di luce sarà una condizione d'incertezza e di smarrimento.

Tutte le azioni compiute dal soggetto, nei primi capitoli, sono la conseguenza dell'inseguimento di cui è vittima, («ciò mi obbligò», ecc.). Soggetto e anti-soggetto sono definiti unicamente dal loro modo di agire. Di conseguenza, per il momento, l'io è soltanto un io percettivo («udii»; «intravedevo»; «distinguevo»; «avevo visto»). Il narratore si definisce dunque attraverso l'esercizio dei suoi sensi, soprattutto la vista e l'udito. Vedremo apparire in seguito un altro senso, per lui fondamentale, quando sarà immerso nel buio: il tatto.

In questo inizio, l'io non è che un corpo in reazione piuttosto che in azione, («i miei nervi scossi»)¹ sottolinea il narratore, che attribuisce il suo turbamento a delle cause forse soltanto immaginarie. E' il primo segnale della dolorosa tensione tra realtà e fantasia che contraddistingue questo racconto e in generale tutte le opere landolfiane. Leggiamo ancora: «Quel silenzio assoluto e funesto cominciava a turbarmi i già provati nervi», «dalle viscere della casa si levò un suono cupo e sordo che mi diede i brividi», (p.15). Notiamo che la costruzione grammaticale di queste due frasi pone un soggetto passivo che «reagisce» prima al «silenzio» e poi ad un «suono».

Alla fine del primo capitolo, si manifesta una conseguenza emotiva vissuta dal narratore: il «terrore», descritto come «irragionevole e indefinibile»; emozione che sarà condivisa, in altri episodi, dal resto dei personaggi, in una sorta di contaminazione reciproca, inesorabile. Il narratore tuttavia precisa che questo terrore «conteneva persino un tanto di curiosità», (p.16). La curiosità si rivelerà in seguito uno dei motori che spingono l'io ad agire, opposta alle condizioni esterne, a cui abbiamo fatto precedentemente allusione. Allora, l'io muta la sua condizione passiva in una condizione attiva. Malgrado ciò, il primo capitolo non fornisce che questi pochi dati concernenti il protagonista che, in sostanza, in tutto il racconto non possiede quasi alcuna caratteristica, vero «uomo senza qualità». Mentre i luoghi percorsi vengono minuziosamente descritti, in questo primo capitolo, come nei capitoli seguenti.

Vi è ugualmente una precisione descrittiva delle condizioni meteorologiche che spingono il protagonista ad agire in un senso o nell'altro. L'io è ancora passivo: «una violenta pioggia mi spinse a cercare qualche rifugio», (p.10) e ancora «fulmini urgevano nel sordo brontolio del tuono; il possente suggerire del vento [...]», (p.103). Il narratore stabilisce con estrema precisione il momento della giornata in cui accade un evento significativo: «Nell'aria durava ancora una fioca e spessa luce violacea, mentre a occidente una breve fascia di cielo sgombra di nubi mostrava le prime stelle», (p.116). Questa precisione descrittiva possiede una motivazione ben determinata che il narratore ci rivelerà solo alla fine del racconto. Seguiremo il suo esempio per non sciupare la sorpresa.

Esiste dunque una sincronia meteorologica con gli eventi importanti che si verificano all'interno del maniero, come nel caso dell'evocazione del fantasma, ad opera di un altro personaggio, il «vecchio». Durante una seduta spiritica egli recita una preghiera che si conclude nel momento stesso in cui finisce un uragano spaventoso che aveva accompagnato l'intero rito macabro: «[...] l'uragano era svanito lungi, lasciando un orrido attonimento nell'aria», (p.106). L'effetto di terrore che l'autore vuole suscitare è, grazie a tale procedimento, ancora più efficace.

Il tempo scorre nel maniero in una rarità di eventi. Per questa ragione gli stati d'animo del narratore ne scandiscono il trascorrere: «[...] tutta la giornata dipoi passò senza incidenti fra la mia impazienza e i miei languori», (p.94). Si tratta di stati d'animo molto semplici, privi di

¹ T. LANDOLFI, *Racconto d'autunno*, Introduzione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1974, p.12.

complicazioni psicologiche, bandite da Landolfi nei suoi scritti. Sono anche delle fantasticherie, delle riflessioni, dei progetti, poiché l'azione del protagonista, nella parte centrale del racconto, consiste nell'inseguire una presenza sconosciuta, che egli ignora se esista davvero nella realtà, vale a dire se si tratti di un fantasma o peggio ancora un prodotto della sua fantasia.

Una particolarità relativa al registro decadente del racconto è lo sforzo, da parte del vecchio e di sua figlia, di rendere il tempo passato 'artificialmente' presente. Il vecchio infatti continua a indossare degli abiti fuori moda e parla una lingua obsoleta. Egli vuole inoltre, disperatamente, riportare in vita la moglie defunta. Anche la figlia indossa gli abiti della madre morta e la casa non è stata rinnovata da decenni, insomma il tempo è rimasto cristallizzato al fine di perpetrare la presenza della donna defunta. Gli abitanti del maniero negano ostinatamente il trascorrere del tempo. Queste sono alcune delle ragioni per cui abbiamo parlato di struttura circolare del testo: chiusura emotiva e psicologica di tutti i personaggi. Il narratore, alla fine del suo racconto, confessa di non potere rivelarci tutto; vi sono delle cose che devono rimanere «chiuse nel suo cuore», (cfr. p.126). Il narratore-protagonista possiede una percezione molto confusa del tempo trascorso. Durante il suo soggiorno nel maniero, forse anche a causa del suo isolamento dal resto del mondo, sa solo con approssimazione quanti giorni sono trascorsi: «passarono bene o male due o tre giorni», (p.55). Un altro esempio: «Due settimane forse erano passate dalla mia fuga», (p.115).

L'indefinito, l'incertezza temporale e spaziale, come quella psicologica, regnano incontrastate nel vecchio maniero. Il ritratto della donna sconosciuta, che svolgerà un ruolo così importante nell'immaginario del narratore, è mal tratteggiato. Egli esita sull'epoca esatta dell'abbigliamento descritto: «La donna era vestita secondo la moda degli ultimi anni del secolo passato o dei primi di questo», (p.51). A proposito del ritratto da cui è stregato, il narratore precisa che 'volontariamente' vuole fissarne 'fuori del tempo' i tratti, in un ideale di bellezza eterna, (cfr.p.59).

Lo spazio è ancora più incerto del tempo, dato che il narratore non fa che perdersi in questa casa definita, a varie riprese, come un labirinto: «Qui sì che mi persi in un labirinto di stanze e di passaggi e ripostigli e corridoi e scale [...]», (p.90). La congiunzione 'e' ripetuta varie volte in questa frase, enfatizza l'effetto cumulativo della lista presentata. Il mistero è esplicitato anche dal richiamo del 'filo di Arianna', poiché finalmente il narratore ha l'impressione di avere trovato quel che cercava. Ma anche in questo caso non avrà nessuna certezza, tutto rimane ad un livello soggettivo d'impressione e d'intuizione: «Mi sembrò infine d'aver trovato il filo di Arianna», (p.90). Malgrado ciò, numerose parti del maniero resteranno sconosciute al protagonista, sino alla fine del racconto. In questa stanza, in cui la presenza femminile è soltanto supposta, domina il colore delle foglie autunnali: il giallo. Questo colore diverrà il simbolo della misteriosa presenza.

Ma torniamo all'inizio della storia, il protagonista giunge infine ad una casa che dovrebbe essere il suo nuovo rifugio. A questo proposito, il lettore saprà appena che la casa si trova in un luogo solitario, montagnoso, del Sud italiano. Il nome del villaggio è indicato con le iniziali «Sp», (p.49). Tutte le azioni del protagonista sono precedute dal dubbio, dall'esitazione, «tristemente mi consigliavo meco», (p.12). Numerosi sono i punti interrogativi durante tutto lo svolgersi del racconto. Spesso il narratore titubante decide di abbandonarsi al caso.

Appena giunto al vecchio maniero, esso si manifesta attraverso il mistero. Sembra deserto, eppure del fumo esce dal camino, segno di presenze umane che però non si vedono. Verso la fine del primo capitolo, il narratore ci offre la propria unica descrizione fisica, precisandoci che si tratta di un'apparenza momentanea, dovuta a delle condizioni di emergenza. E' la sua prima maschera: «barbuto, fangoso, dalla fisionomia inselvaticata», (p.14). Selvaggia è anche la natura che lo circonda e selvaggio sarà l'atteggiamento del suo ospite e degli altri personaggi.

In generale, nella prosa landolfiana, gli interventi d'autore sono molto frequenti. Egli ama rivolgersi direttamente al suo lettore. Lo fa, come nel caso di questa novella, tramite il narratore, spesso per sollecitare la complicità del lettore, per attribuirgli un ruolo attivo in quanto è invitato a colmare le lacune semantiche della narrazione stessa: «lascio immaginare al lettore», (p.11) oppure, «potrei fra l'altro chiarire le principali circostanze di questa storia, che interesseranno forse il

lettore», (p.127), e ancora, «Ma troppe cose di costui e delle sue torbide passioni dovrei qui riferire, che mi porterebbero assai lontano», (p.129). A volte, scrive a chiare lettere: «ho detto che».

Le stesse affermazioni sono enfatizzate, come in questo caso, la ripetizione dell'avverbio: «Erano fiori davvero e davvero freschi», (p.88), ma come abbiamo già fatto notare, il dubbio prevale in ogni occasione, allora il narratore si limita a dire, «credo», «mi sembra», «non saprei dire», «potrebbe essere», ecc. Il dubbio si estende anche alla terminologia utilizzata, «perché lo chiamo ritratto e perché parlo di persone?», (p.98).

Il narratore desidera anche rivolgersi al lettore per comunicargli la propria esitazione sulla scelta di un termine piuttosto che un altro, «sto per dire ballatoio», (p.13), in un altro caso, «poco ospitale e, avrei detto, stregata dimora?», (p.20). Si corregge perfino, «che dico potevano: su tutto era stesa la polvere del tempo», (p.98), più avanti, «con nessi ormai quasi, e senza quasi, normali», (p.174).

Spesso le affermazioni sono intercalate da, «come dire?», oppure, «per così dire», «in una parola», «devo dirlo?», «voglio dire che», «è meglio dirlo senza ambagi», e via di seguito. Il dubbio ossessiona anche l'enunciazione del narratore. Gli enunciati sono in effetti colmi di avversativi, soprattutto il «ma», spesso posto come *incipit* di un paragrafo. Il proprio soliloquio è sottoposto all'attenzione del lettore: «dissi a me stesso», «direi a me stesso», ecc.

Altre volte mantiene distinto il suo comportamento rispetto a quello degli altri personaggi. In questo caso precisa «io», oppure lo rinforza maggiormente dicendo, «per quel che mi riguarda», ecc. Le indicazioni riguardanti il procedere dell'enunciazione sono così dettagliate da avvertire il lettore, quando sta per abbreviare la narrazione, «Se seguitassi a fare la storia dei miei primi approcci col vecchio [...] non la finirei più», (p.55).

Quando si appresta a raccontare degli eventi straordinari afferma: «Non spero di farmi intendere [...] solo dirò quello che vidi», (p.100), oppure sinteticamente, «è sufficiente dire»; «dico solo in parte»; «dirò appena»; e il contrario, «se dovessi dire tutto». In vista di una *captatio benevolentiae* nei confronti del suo ospite, il narratore avverte il lettore che ne imiterà lo stile pomposo, (cfr. p.76). Confessa anche la propria debolezza descrittiva, sempre nei confronti del vecchio proprietario del maniero: «Non saprei descrivere il suo furore», (p.74).

L'attenzione che il narratore presta alla propria enunciazione ci fa dedurre che egli intende analizzare gli eventi irrazionali che gli è dato vivere, utilizzando un metodo razionale. La sua enunciazione è composta soprattutto di predicati prassici, narratologici e qualche predicato discorsivo. Notiamo tuttavia una rarità di predicati prescrittivi. E ciò è dovuto certamente al carattere dubitativo dell'io narrante nei confronti della realtà che lo circonda, come nei confronti di se stesso. In ogni caso, sia il narratore che il suo ospite, conoscono bene le diverse figure retoriche. Egli ironizza sovente a questo proposito, quando parla appunto dello stile 'pomposo' del suo ospite, costretto egli stesso ad imitarlo per ingraziarselo.

Del resto, come abbiamo già accennato, un po' tutti gli scritti landolfiani sono caratterizzati dal succedersi di un tono basso ad un tono elevato. Il cambiamento di registro va di pari passo ai travestimenti e all'occultazione dell'io nei diversi personaggi che, spesso, non sono dei veri e propri personaggi. Nei suoi dialoghi, sorta di monologhi mascherati, vedi *A caso*, il personaggio principale parla con la propria voce interiore che in effetti gli dice: «Ma io non sono un uomo, sono una voce²». Spesso un personaggio è chiamato semplicemente «un tale»; «qualcuno», oppure, come nei romanzi kafkiani con l'iniziale del nome dell'autore, «Signor T», come nel racconto *Il riso*.

Landolfi rifiuta di battezzare gli esseri, reali o immaginari che siano, poiché dal momento che egli afferma il caso, nega il destino. Mentre il nome, secondo Landolfi emana dalla forza del destino e finisce per rivelare una qualità nascosta o l'insieme del carattere del personaggio e questo egli vuole assolutamente evitarlo. Leggiamo in *A caso*:«[...] ogni nome reca una certa carica di destino, o sia per converso che ad ogni destino da noi romanzieri immaginato, finto, riprodotto, debba fortemente corrispondere un nome e un nome solo, ad esso alludente», (p.17).

² T. LANDOLFI, *A caso*, Milano, Rizzoli, 1974, p.11.

A caso termina su questa considerazione formulata dalla saggia voce che pone la trama di una storia come non-valore, anch'essa preda del caso, «E per ultimo non devi dimenticare che questa nostra storia, insulsa o no, è tutta a caso», (p.49) e ciò è valido, per il nostro autore, sia nella finzione che nella vita. Tanto più che per lui la vita, a causa della morte, è solo un nulla terrificante che accade, appunto, casualmente e non possiede alcuna serietà, «La vita conterebbe solo quando non ammettesse la morte, altrimenti è tutto uno scherzo³». Ecco perché Landolfi ha reputato necessario costruirsi una metafisica del gioco da opporre a questa assurdità che è per lui la vita. Il gioco, non soltanto permette di rimettere tutto in causa, essendo interrogazione per eccellenza, ma aiuta anche a non prendere in considerazione, seriamente, la realtà.

Il nostro autore mira alla distruzione dell'antropocentrismo psicologico. Una persona che gioca non è un nome, ma un giocatore per il quale l'identità personale non conta più. L'uomo è in effetti, per Landolfi, «[...] una cascata, una filza e conteria di immagini [...] E sciagurato lui se capisce quanto cascate o furie siano vane», (p.14).

L'uomo non è definibile, per il nostro autore, neanche nella sua natura sessuale. Rose, uno dei rari personaggi che ha il privilegio di portare un nome, è un ermafrodita. Secondo il narratore di questo breve racconto omonimo del personaggio, del resto unico, «Siamo tutti ermafroditi: nulla può capire in noi, e di nulla sapremo fare altri capienti», (p.107). L'atto sessuale di penetrazione e recezione diventa allegoria di un atto gnostico fallimentare. Non possedendo la conoscenza, l'uomo non può né contenerla in se stesso, né trasmetterla ad altri.

Nell'ultimo racconto che conclude la raccolta *A caso*, "Milano non esiste", un Landolfi del tutto scettico afferma per bocca del suo narratore: «Ma che sicuro, io non sono sicuro di nulla», (p.187). L'uomo landolfiano è fatto di dubbi, ignoranza, smarrimento, in sostanza uno stato di indeterminazione interrotto da momenti di lucidità: 'la luce della ragione'. Eccoci al punto essenziale del racconto analizzato, che per il momento accenniamo solamente, fornendo solo qualche indizio al riguardo: il narratore non ha nome, il padrone di casa è chiamato «il vecchio»; due soli personaggi femminili hanno un nome, lo stesso, Lucia, la luce...⁴

Landolfi, nel suo intento deipsicologizzante, fa consistere il personaggio principale, vale a dire il narratore, in un 'io' che agisce. Lo abbiamo già fatto notare. Facendo ricorso alla terminologia greimassiana, il protagonista è un *actant* che nel suo percorso narrativo trova solo degli *opposants* e questo fenomeno si verifica sino al capitolo 15, quando, al colmo della sorpresa, il narratore, essendo precedentemente fuggito dal maniero in condizioni drammatiche, torna e intravede la donna sconosciuta del ritratto che l'aveva stregato. Essa è lì, sulla soglia, 'in carne ed ossa', con gli stessi abiti che portava nel dipinto. Il narratore lascia 'provvisoriamente' la sua condizione di cecità, che aveva caratterizzato il suo soggiorno nel vecchio castello, poiché la donna che egli incontra si chiama, per l'appunto, Lucia, e svelerà una parte del mistero. *Adjuvant de l'actant*, la donna a lungo desiderata, malgrado le sue contraddizioni, la sua confusione, le sue turbe mentali, in parte riuscirà a far luce nell'ombra della coscienza.

Se all'inizio, come abbiamo già visto, il personaggio agisce spinto da cause esterne, in seguito, il lettore si renderà conto che la stessa curiosità avvertita dal protagonista ha delle motivazioni esistenziali più profonde. Il registro decadente del racconto si trasforma in fede neo-illuminista: il colore giallo segnalato è anche il colore della luce, la luce della ragione. Eppure, l'oggetto simbolico di questa *quête*, (ricerca), Lucia, è una folle che ha dei momenti di lucidità e persino di saggezza. La filosofia landolfiana trova conferma nella 'saggia follia' in cui trionfa l'ossimoro. L'ossimoro che informa la sua scrittura anche in questo quindicesimo capitolo di svelamento: «Ero fuggito; ritornavo», (p.115), per citare un unico esempio.

Il protagonista, nella parte iniziale del racconto, è immerso nelle tenebre, «m'ingolfavo sempre di più nelle tenebre», (p.28), anche gli occhi del vecchio, come le pupille dei suoi cani, da cui egli non si separa mai, emanano una «ferocità oscura», (cfr. pp.31-32). Occhi che non cessano di osservarlo,

³ *id.* "Il riso", in *A caso*, *op. cit.*, p.66. Questa posizione ci sembra più prossima all'Esistenzialismo piuttosto che al Surrealismo.

⁴ Ricordiamo che il personaggio femminile di *A caso* si chiama Alba.

di scrutarlo, di spiarlo ad ogni movimento. L'intensità dello sguardo del vecchio spesso diventa insostenibile. Esistono anche degli sguardi non-umani che lo perseguitano, come lo sguardo della donna misteriosa del ritratto, oppure degli sguardi di cui si ignora la provenienza. Sguardi che lo angosciano, soprattutto quando, in due occasioni, egli viene a trovarsi immerso nel buio totale, (cfr. capitoli 9,10 e 11). Eppure lo sguardo del dipinto possiede una potenza magnetica che annuncia la seduta spiritica dei capitoli successivi. E' proprio questo sguardo a spingere il protagonista nella sua ricerca insensata. Lo svolgimento del racconto ci svela uno sguardo simile per la sua forza magnetica; sguardo anche carico di struggente smarrimento, quello di Lucia, (cfr. p.117).

Nel capitolo undicesimo, il narratore confessa: «Il caso sembrava menarmi sempre più», (p.91), ma in questa occasione non si tratta del caso della raccolta omonima, si tratta, al contrario, di un magnetismo irresistibile al quale il protagonista è costretto a cedere e che determinerà il suo destino. Un destino crudele che gli ruberà la felicità e lo spingerà nuovamente nel buio del dubbio e dell'incertezza; da cui la circolarità del percorso narrativo.

Benché il narratore giudichi le proprie fantasticherie delle «fantasie inutili», si sente costretto a perseverare nella ricerca di quell'oggetto indefinito, dato che inizialmente egli non sa cosa cerchi e soffre di questa ignoranza. Il dubbio non fa che aumentare nel corso del racconto in un crescendo drammatico. Nonostante la sua ricerca sia anche basata su dei calcoli precisi, è difficile potersi orientare in un labirinto definito «infernale». La perdita di orientamento si manifesta attraverso delle sensazioni sgradevoli del corpo. Del resto abbiamo già visto come il protagonista sia soprattutto un 'io' che percepisce la realtà attraverso la propria fisicità. Possiamo infatti leggere: «Sudavo freddo e la testa cominciava a cofondermi», (p.68). Il narratore non cessa di parlare di nervi tesi o scossi. I nervi scossi sono infatti incapaci di tollerare l'inattività e sono proprio loro ad alimentare le pericolose fantasticherie che spingono il protagonista a compiere degli atti di vero coraggio, senza dubbio, ma anche molto pericolosi per la sua incolumità. Il vecchio ha minacciato, varie volte, di ucciderlo se egli persiste nell'intento di scoprire i suoi segreti. Di coraggio egli darà anche prova dal momento in cui decide di occuparsi, con tenera dedizione, della mente sconvolta di Lucia. In definitiva, nell'intero svolgimento del racconto, il narratore descrive soprattutto le proprie sensazioni, ma spesso, come in questo caso, lo fa in modo discontinuo ed incerto: «[...] strano e indefinibile senso mi veniva invadendo, non scompagnato da fisici sensi, languore, formicolio, ribrezzo e madore, com'è di chi sia sotto l'impero d'una irresistibile suggestione o d'un sortilegio», (p.105). Segue una descrizione dei sentimenti che procede anch'essa per ossimori: «la mia trepidezza e malinconia, la mia dolce disperazione, e già la mia ripugnanza e il mio terrore affascinati [...]», (p.105). In ogni caso, le poche certezze che il narratore possiede sono di tipo intuitivo. Eppure, al suo ritorno al castello, il dubbio rimane, «Che cosa infine venivo a fare qui?». Egli conferma la potenza magnetica dell'attrazione fatale che quel luogo continua ad esercitare su di lui, senza che egli voglia o possa resistergli.

A volte la propria azione è efficace, come nel caso in cui il suo grido ha fatto cessare il sortilegio e sparire l'orribile fantasma della madre di Lucia; Lucia anch'essa. E soprattutto, quando egli torna al castello, incontra Lucia-figlia e le regala gli unici momenti felici della sua povera esistenza; il vero *embrace* del soggetto si verifica a partire da questo momento. Infatti nel suo itinerario, il protagonista aveva avuto a che fare solo con presenze sfuggenti o del tutto inesistenti. Eppure, sin dal quarto capitolo, il narratore ci aveva fornito una descrizione dettagliata del vecchio: il suo nobile portamento, il suo modo di parlare, ecc... Tuttavia quest'ultimo si rivela subito ostile al suo ospite: lo considera un intruso che ha profanato l'intimità del suo universo, precluso a chiunque; egli stesso essendo chiuso in un silenzio di doloroso orgoglio. Stabilire un dialogo con lui sarà ben ardua impresa per il nostro protagonista.

La casa è non soltanto isolata dal resto del mondo, ma il senso di claustrazione viene esasperato all'interno dalla presenza di stanze prive di finestre. La casa antropomorfizzata è simile al suo proprietario. Come lui, essa è cupa e misteriosa e soprattutto, a causa della sua forma labirintica, è imprendibile. Inoltre, si verifica una sorta di contaminazione reciproca tra la vetustà del padrone di casa e il vecchio maniero con tutti i suoi oggetti. Oggetti enigmatici, rivelatori di una presenza

femminile impalpabile; oggetti animati, profumati, che sembrano vivere di un labile residuo di umana esistenza.

Il ritratto è senza dubbio l'oggetto più animato della casa. Palpita magicamente sotto lo sguardo del protagonista che lo contempla per delle ore, con l'intento di scoprirne il segreto. Così come era accaduto nei confronti del vecchio, il protagonista non riesce ad entrare in contatto con gli oggetti. Il ritratto, motore stesso della sua ricerca, possiede il medesimo sguardo cupo del vecchio e dei suoi cani, la simbiosi continua, ma con una differenza che incanta il narratore: la sua aria di fanciulla smarrita. Contaminazione diffusa, Lucia-figlia, possiede quella medesima aria di smarrimento infantile, irresistibile per il nostro protagonista. Il grado di contaminazione si eleva a tal punto che l'unico personaggio proveniente dal mondo esterno è un pastore o un contadino – il narratore è incerto anche a questo proposito – ovviamente privo di nome, anche lui vecchio, scuro, dall'«espressione chiusa», (p.61). La sua visita è molto rapida, il protagonista lo vede allontanarsi a malincuore, anche lui sarebbe potuto andar via, ciononostante dichiara: «E tuttavia non me ne andavo», (p.62). Somiglianza dunque fra tutti gli abitanti della casa, esseri, animali e oggetti, ma da cui il protagonista viene escluso.

Il vecchio porta delle pantofole in feltro, può di conseguenza muoversi senza essere udito, al pari di una presenza irreale. Egli può così spiare comodamente il protagonista. Quest'ultimo si troverà ben spesso nell'occasione di udire dei rumori di cui ignora la provenienza oppure verrà a trovarsi in presenza di altri segni apparentemente privi di un agente. Il vecchio non è il solo a spiare il protagonista. Lucia, la figlia, che egli tiene nascosta, per non dire segregata, è innamorata del protagonista e lo spierà a sua volta. Dal canto suo, il protagonista sarà obbligato a farsi egli stesso spione per chiarire il mistero da cui è circondato. Sarà una delle varie maschere di questo personaggio senza volto, come Landolfi stesso.

Abbiamo già segnalato il fatto che il narratore non ha mai descritto se stesso, tranne all'inizio, ma in uno stato di alterità, dato che la guerra e la sua latitanza l'avevano stravolto. Non ci rivela nemmeno un particolare del suo carattere, eccezione fatta per il suo coraggio che farà innamorare Lucia. E' certo che il ruolo a cui egli tiene maggiormente e che gli conferisce statuto di soggetto, è proprio quello di narratore, poiché lo abbiamo visto rivolgersi in modo interrogativo al lettore nell'intera durata del racconto. L'enunciazione stessa possiede la funzione di far luce su di una storia destinata, malgrado tutto, a rimanere oscura. Altra maschera, quella del cieco nella parte centrale del racconto. Il protagonista è allora costretto a servirsi di un solo senso. Il tatto, per procedere nella sua ricerca che lo condurrà in sotterranei terrificanti; vera discesa agli Inferi. Come nelle favole o nei miti, egli possiede solo tre fiammiferi che potranno fornirgli una luce momentanea per 'sapere'.

La prima scoperta inizia a disorientarlo: si tratta di una grotta adattata a prigione. All'interno, egli trova mostruosi fiori di muffa ed altre piante disgustose. Questi fiori abnormi riprendono uno dei *leit-motif* del racconto, vale a dire l'inconsistenza della realtà percepita da un io ugualmente inconsistente; prendendoli in mano, i fiori si dissolvono. Il secondo fiammifero serve a fargli scoprire qualcosa che invece di chiarire il mistero lo rende ancora più fitto. Vede infatti dei fiori 'freschi' poggiati su di una catena in ferro. «Perché?», grida egli angosciato. «Perché?», griderà il vecchio, al colmo della disperazione, quando il suo ospite farà sparire l'ectoplasma della moglie, evocato a forza di preghiere. E' la domanda emblematica di tutto il racconto.

Per interrompere questa tensione insopportabile, il protagonista prende altre maschere, quella del cacciatore, per esempio, durante una rapida, unica e solitaria escursione. Si traveste quindi in cuoco, per cucinare la preda catturata. A questo proposito egli esclama, non senza ironia: «Eccomi da ultimo trasformato in cuoco», (p.53). L'evasione è presto conclusa, l'io vive un'altra dimensione morbosa, quella del feticismo, quando il protagonista trova un pezzo di stoffa che egli crede essere appartenuto o appartenere alla donna del ritratto, «andavo contemplando quel semplice pezzo di stoffa, che avevo messo religiosamente a posto, con dolce languidezza», (p.74).

In realtà, forse a causa dell'inconsistenza di tutti i personaggi ed anche a causa del fenomeno di contaminazione, a cui abbiamo fatto cenno precedentemente, l'io dei personaggi si sovrappone e si

confonde, con una complicazione ulteriore. Una proiezione autobiografica dell'autore, non sul narratore-protagonista, ma sul vecchio. Quest'ultimo è in effetti definito, varie volte, come diffidente, fiero, asociale. Pensiamo alla chiusura aristocratica di Landolfi confinato nella campagna laziale. Il vecchio da parte sua, assume in sé la presenza della moglie morta. Diventa lei. E sempre durante la seduta spiritica, la donna amata è confusa con la Madonna e chiamata, di volta in volta Madre e Figlia. E' a questo punto che il lettore apprende, per la prima volta, il nome della madre e della figlia, Lucia.

In questo racconto dunque, le trasformazioni non riguardano solo gli esseri viventi, ma anche i morti. L'effetto descrittivo del tentativo d'incarnazione è molto forte: «[...] con disperata violenza, con cieca disperazione, voleva in quel fumo incarnarsi», (p.109). Anche l'ectoplasma fisserà intensamente il protagonista che, al colmo del terrore, lancerà un grido lancinante che lo farà sparire. Benché sia in preda al panico, egli è cosciente che la larva disgustosa, di fronte a lui, non corrisponde realmente alla donna del ritratto. Egli tiene infatti a sottolineare l'alterità di quella forma e ancora una volta si sovrappone e quasi si immedesima al vecchio dicendo: «[...] quella non era la donna che egli amava, che amavamo», (p.110).

La figlia, Lucia, non soltanto porta il nome della madre, ma si veste come lei e come lei è un po' strega, riesce infatti a comunicare con gli animali, le piante e persino gli oggetti, sente anticipatamente l'accadere degli eventi, e via dicendo. Essa accetta inoltre le attenzioni morbose del padre ed accoglie l'amore del protagonista suscitato dal ritratto della madre. L'immagine della madre non cessa dunque di sovrapporsi alla propria, anche nell'immaginario del suo innamorato.

La follia, sin dall'inizio, minaccia la mente del protagonista che continua a temere le tenebre, in senso proprio e in senso figurato. Abbiamo appreso dal seguito del racconto che la follia è la condizione generalizzata di tutti gli abitanti del maniero, padre, madre e figlia. Essi sono anche accecati moralmente, tutti e tre infatti non sanno distinguere il bene dal male e come nel castello del Divin Marchese, l'erotismo consisterà soprattutto in supplizi inflitti alle vittime: il marito alla moglie, la madre alla figlia, la figlia alle piante e agli animali. Eppure essi non sono dei veri libertini, innanzi tutto perché non sono 'apatichi' e poi perché ogni volta si pentono dei misfatti compiuti, benché siano pronti a ricommetterli subito dopo. Questi personaggi sono dunque privi della lucidità d'intenzione e di coscienza che caratterizza, al contrario, i libertini sadiani.

Lucia, nei capitoli conclusivi, offre, attraverso il suo comportamento, una vasta gamma di alterazioni, continuando a domandarsi se amare non significhi forse fare soffrire l'altro soffrendo insieme a lui. Nella sua confusione morale, non sa distinguere tra l'amore e l'odio, «come la odiavo, come le volevo bene, non so tanto distinguere tra le due », (p.132). Essa si altera a causa delle sue turbe psichiche, come precisa il narratore: «[...] mutando voce e persona all'improvviso», (p.118).

Una volta di più il narratore confessa di essere molto confuso, poiché ammette, senza mezzi termini, di non fare alcuna distinzione tra la madre e la figlia: «Curiosa lingua dei sentimenti, non facevo distinzione alcuna fra la madre e la figlia », (p.119). Il narratore aveva già in effetti fatto allusione al 'labirinto del suo cuore': il maniero-labirinto essendone il simbolo.

Lucia non cessa di mutare: dopo essere stata brusca e rude, diventa dolce e comprensiva, innamorata di colui che diventerà il suo sposo. Le crisi epilettiche sono un'altra occasione di trasformazione e le conferiscono un aspetto desolante. A questo proposito possiamo notare un'altra proiezione autobiografica dell'autore, che ci descrive, parlando della saggezza intermittente della povera donna, il proprio atteggiamento mentale: «[...] sicurezza di giudizio, seppure formalmente dubitativo», (p.126). In ciò possiamo facilmente riconoscere Landolfi stesso che, nel suo scetticismo quasi cinico, non mancava di spirito critico ed analitico ben consolidati.

Landolfi, in questo racconto, come in tutta la sua opera, non è interessato, malgrado qualche labile traccia autobiografica, a manifestare la sua identità personale, poiché non è alla ricerca del proprio io psicologico. Egli infatti considera l'io instabile e inconsistente. Per questa ragione il protagonista di questo racconto cerca una luce non strettamente legata alla sua situazione personale.

Sin dall'inizio, avevamo segnalato, come non esista in questo testo un'evoluzione, un progresso dei personaggi. Le trasformazioni che essi subiscono sono provvisorie, simili a quelle di un camaleonte, costretto a mutare provvisoriamente e mimeticamente il proprio aspetto a secondo dell'ambiente in cui si trova. La ricerca del protagonista riflette una delle ossessioni da cui era afflitto Landolfi: la paura della follia. Il narratore dice chiaramente, all'inizio del racconto, di temere la perdita della ragione a causa di tutto quell'irrazionale emanato dal contesto in cui è venuto a trovarsi. Successivamente, egli teme per la donna amata il rischio di far piombare la propria mente nel buio totale, (cfr., p.130). Ancora una volta, l'oscurità della follia è contrapposta alla luce della ragione.

Sempre a proposito di Lucia, il narratore dichiara volere, tramite la propria dedizione, ricondurla alla 'luce della normale ragione' che Landolfi intende coltivare anche a livello biografico. Disseminato di domande, il testo si conclude su due domande finali, di ordine esistenziale, che resteranno ovviamente senza risposta. Tutti gli eventi o le scoperte importanti erano stati accompagnati da un perché angosciato, come abbiamo avuto modo di appurare. Il terzo perché è pronunciato dal narratore, durante l'ultimo episodio tragico del racconto. La casa sta per essere saccheggiata da alcuni soldati africani, Lucia allora si offre in cambio. Ancora una volta, in preda alla disperazione più atroce, dopo avere realizzato, ma troppo brevemente, la propria felicità, il protagonista urla, «perché?» e aggiunge subito dopo: «non l'ho mai più saputo», (p.145). Prima di spirare, Lucia lo supplica: «ritorna, ritorna» e come era già accaduto in precedenza, (cfr. p.74), il sinistro incantesimo della situazione fa perdere al protagonista il senso del tempo e dell'agire: egli è una volta di più smarrito, «Non so quanto tempo rimanessi lì, non so cosa facessi», (p.147).

E' evidente che egli esaudirà il desiderio della moglie. Tornerà al maniero incantato, benché anche in questa occasione continui ad ignorarne la ragione. Cosa ha veramente voluto dirgli Lucia al momento supremo del suo decesso? Il protagonista le obbedisce nell'ignoranza, ma le obbedisce ugualmente. Il lettore può facilmente immaginare in quale stagione dell'anno ritornerà e allo stesso tempo capirà perché il narratore non ci ha descritto in dettaglio i propri stati d'animo, poiché da buon retore quali egli è, al pari del suo creatore, lo riteneva superfluo: il carattere variegato e malinconico della stagione era sufficiente: «In una delle mille figure di quella inebriante e malinconica stagione che erano altrettante figure della mia anima», (p.150). La poetica dell'indeterminato evapora lievemente nella stagione del chiaro-oscuro, il magico ed inquietante autunno.

ANNA LO GIUDICE