

**Alla scoperta dei giardini di Armida:
«Racconto d'autunno» di Tommaso Landolfi dalla pagina allo schermo**

Il giardino di Armida, che la maga tassiana forgia per il suo innamorato Rinaldo, non è confinato alle ottave de *La Gerusalemme liberata*. Sotto le sembianze di un avito maniero, la prigione d'amore cinquecentesca può ancora esercitare nel Novecento forze incantatorie e magnetiche sugli abitanti dell'antica dimora. Tanto in un libro quanto in un film. Si tratta di *Racconto d'autunno* (1946) di Tommaso Landolfi e della trasposizione televisiva omonima girata da Domenico Campana nel 1981.

Al posto di Rinaldo, i prigionieri della passione saranno un vecchio e un giovane fuggiasco, mentre Armida sarà una figura doppia: Lucia-madre e Lucia-figlia.

Scritto di getto da Landolfi nel palazzo di Pico devastato dai bombardamenti, tra il settembre e l'ottobre del 1946, *Racconto d'autunno* è un atto catturante, un tentativo di «esorcizzare, trasformandola in materia letteraria, un'esperienza – quella bellica – che lo ha colpito nel profondo, stravolgendo interamente i luoghi, anche, o soprattutto, interiori della sua ispirazione»¹.

La guerra vissuta diventa l'incipit dell'opera. A causa del conflitto, un giovane, protagonista del libro, si è rifugiato in montagna e, cercando di seminare i suoi inseguitori, si ritrova in una radura di fronte a un maniero. Penetratovi di nascosto, egli s'imbatte nel padrone della casa: un vecchio scontroso e assai riservato, che pur tra mille ritrosie acconsente a ospitarlo. Aggirandosi per le innumerevoli stanze, il giovane scova un ritratto di donna da cui intuisce la presenza di una figura femminile nel palazzo. È la figlia del vecchio, Lucia, che incarna anche l'amatissima moglie del padrone morta da tempo. Mentre il canu-

¹ IDOLINA LANDOLFI, *Nota al testo*, in TOMMASO LANDOLFI, *Racconto d'autunno* [1947], Milano, Adelphi, 2005, p. 135.

to proprietario della villa cerca di richiamare dall'Aldilà la consorte con un rituale negromantico, Lucia s'innamora del giovane. Ma la felicità dei due giovani amanti ha breve durata: alcuni soldati assediano il maniero e uccidono Lucia, che in punto di morte promette al compagno di ritornare. Dopo essersi messo in salvo, il giovane fa ritorno alla villa, ora sventrata dalla guerra.

Guerra, *amor fou*, binomio Eros/Thanatos: ecco tutti gli ingredienti della vicenda, che rendono *Racconto d'autunno* l'opera più popolare e fortunata di Landolfi e che faranno sicura presa sul grosso pubblico televisivo.

Dell'*adaptogenie* del testo di Landolfi, si accorge un amico di Campana, che gli suggerisce di trarne fuori un film per la tv.

L'immagine televisiva sarà dunque la nuova frontiera, l'inedito e inusuale "altrove" landolfiano. Critico cinematografico, sceneggiatore in Rai, scrittore, Campana non è nuovo alle difficili intersezioni di cinema e letteratura. Il suo primo script è un adattamento de *Le mie prigioni* di Pellico, mentre un suo film per la televisione, *Paura sul mondo*, è tratto dal romanzo di Corrado Alvaro.

In meno di quattro settimane di lavorazione e con un budget assai limitato, *Racconto d'autunno* è ultimato ed è trasmesso alle 20.40 su Rai 1 (allora rete1) il 17 febbraio del 1981. A un *audience* di undici milioni di spettatori corrisponde un ampio successo di giudizi critici sui giornali del tempo. Rispetto allo standard della produzione televisiva, costretta tra sociologismo e documentarismo, il lavoro di Campana è generalmente apprezzato (pur se con qualche riserva). Ma *Racconto d'autunno* varca i limiti angusti del piccolo schermo e nello stesso anno viene presentato fuori concorso al festival cinematografico di Montreal e poi al primo *Mystifest* di Cattolica (Festival internazionale del giallo e del mistero), dove vince il premio per la migliore sceneggiatura.

Si aprono così le porte alla "rinascita" di Landolfi presso il grosso pubblico «dopo un lungo periodo di semioscurità»². Una semioscurità, che è stata appena rischiarata dalla vittoria del premio "Strega" nel 1975.

1. *Un Landolfi cresimato da Bo e Poe (e Bergman)*

Edulcorare e smorzare le tonalità di *Racconto d'autunno*. È quanto Campana si propone – e porta a compimento – nella trasposizione televisiva del testo landolfiano.

In un'intervista al «Corriere della Sera», il regista infatti confessa:

a me interessa la storia umana di un *amore totale*, che tutto distrugge intorno a sé, e che, nella sua sete di assoluto, diventa poi l'idea stessa della morte.³

² PAOLO GRASSINI, "Racconto d'autunno": dal romanzo al film, "Diario Perpetuo", 8, VIII, 2003, p. 20.

³ DOMENICO CAMPANA in MAURIZIO PORRO, *Che film tv: un paesaggio viscontiano*, Landolfi, Rey, Campana e la nebbia, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1980, p. 19 (corsivo mio).

Stringendo la narrazione nella tirannia dell'Amore, il regista è indubbiamente influenzato dalla lettura di *Racconto d'autunno* che Carlo Bo inserisce come prefazione alla seconda edizione del romanzo per Rizzoli nel '75. Commenta il critico:

quanto abbiamo saputo dopo dell'uomo Landolfi ci permette di *ridurre il peso di certa truculenza per privilegiare* la testimonianza diretta, *l'idea stessa dell'amore*.⁴

Persino le critiche del tempo individuano la fedeltà di Campana al dettato landolfiano proprio nell'aver assunto a protagonista del film «l'amore inteso come dedizione assoluta»⁵. In realtà, sublimare le passioni landolfiane vuol dire equivocarle: *l'idea dell'amore* in Landolfi è sempre strettamente legata al truculento e al feroce. Non a caso allora il raccapricciante passo letterario sulle «prove di adorazione dello sposo» diventa nel film suggestione per una massima di portata universale. Nel libro leggiamo che il Vecchio e Lucia-madre

si spinsero fino *all'erezione d'un altare* su cui l'ancor giovane donna doveva rimanere, ignuda, per molte ore del giorno, e specialmente della notte, davanti a candele accese e nuvole d'incenso del che tuttavia pareva contenta.⁶

Sullo schermo, «l'altare» perde l'orrida consistenza materica. E si fa figurato, innocuo:

Vecchio: Ho amato solo lei, ma come una divinità. Non è bene forse amare una creatura come una divinità, metterla *su un altare*, ma che farci?

Se da un lato Campana vira nella direzione di Bo, dall'altro si concentra sul «lato fantastico» del romanzo, come dichiara nella medesima intervista al «Corriere della Sera»: «È la tematica di un privato spinto all'eccesso fuori da ogni connotazione realistica, che mi seduce»⁷.

Cos'è il «fuori da ogni connotazione realistica» se non il fantastico stesso? Nelle intenzioni del regista, i numi tutelari del film sono l'Amore e il Fantastico, il Melodramma e Poe.

Del resto, già il testo di partenza accoglie in sé tutti i triti *topoi* del fantastico gotico-romantico e del diabolismo presurrealistico.⁸ Dall'avita dimora avvolta da ragnatele di grigio e di nebbia, ai sotterranei dalla «aria d'avello»; dai rituali magici al ritorno in vita dei morti.

⁴ CARLO BO, *Introduzione a TOMMASO LANDOLFI, Racconto d'autunno*, Milano, Rizzoli, 1975, p. II (corsivo mio).

⁵ (senza firma), *Racconto d'autunno di Landolfi*, «Giornale di Brescia», 17 febbraio 1981, p. 10.

⁶ TOMMASO. LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 112 (corsivo mio).

⁷ DOMENICO CAMPANA in MAURIZIO PORRO, *Che film tv [...]*, cit., p. 19.

⁸ Per i cospicui i rimandi letterari del testo (da Petrus Borel a Barbey d'Aureville al crepuscolarismo d'impronta palazzeschiana), cfr. MONIQUE BACCELLI, *Un altro sguardo sui rapporti di Landolfi con la Francia in Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*, atti del convegno di studi Firenze 4-5 dicembre 2001, a cura di IDELINA LANDOLFI, ERNESTINA PELLEGRINI, Roma, Bulzoni, 2004, p. 165; e MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998, pp. 63 ss.

Alla resa filmica dell'atmosfera sinistra contribuisce il dispiegamento di tutti i *cliche* del cinema del brivido. Puntellano il film gli ambigui indizi sonori dello scricchiolio di un mobile o del cigolio di una porta, mentre zoom, rallenti e rudimentali trucchi scenografici tentano di regalare tensione e soprassalti allo spettatore.

Benché Campana declini Landolfi all'insegna di un gotico che confina e sconfinava nell'horror e di un amore con la A maiuscola, non c'è dubbio che riconosca nel racconto lo stilema "toscano irridente". Ovvero: il "distacco ironico", che genera sottigliezza e "salva" l'opera dalla banalità del romanzo noir dell'Ottocento. Nota il regista:

Naturalmente, siano benedette, in gran parte le ironie [...] landolfiane. Esse hanno salvato il racconto dal grottesco, dall'assurdo, dal volgare di tante narrazioni gotiche.⁹

Apparentemente, le pagine di *Racconto d'autunno* tratteggiano una lacrimevole storia d'amore e morte, ma Landolfi se la ride a spese di un lettore travolto dall'empito romantico grazie alla sua abilità letteraria. Con «quella bizzarra maniera di fare sempre il verso a qualcuno o a qualcosa».¹⁰ Come per *La moglie di Gogol*, il rapporto che nel nostro racconto Landolfi instaura con la letteratura ottocentesca è tutto un problema di "virgolette"¹¹. I fantasmi romantici ormai stantii possono essere riutilizzati solo grazie alla stilizzazione.

Valga l'esempio del seguente passaggio "sopra le righe", che canzona la forma del *feuilleton*:

Che potevo fare, sul momento, se non accoglierla con devozione? E un cuscinetto di raso azzurro ricamato, da parargli urti dell'uscio contro il muro, pendeva dalla maniglia che ora impugnavo, e un mazzetto di fiori appassiti era infilato fra i cordoncini.¹²

Oppure il gioco caricaturale con la figura del vecchio. Che da raffinato gentiluomo ottocentesco precipita in contadino improvvisato. Leggiamo:

Egli era come sempre seguito dai cani e, cosa veramente grottesca per un tal gentiluomo, recava sotto braccio... *un grosso cavolo nero*.¹³

Emerge così quella "irrisione toscana", che diagnosticata acutamente da Campana a livello di sceneggiatura viene sacrificata nel suo film. Perché egli sa bene che il grosso pubblico televisivo non è di certo avvezzo alla "scaltra dopiezza" della parola di Landolfi.

⁹ DOMENICO CAMPANA, *Racconto d'autunno*, sceneggiatura inedita, p. 2.

¹⁰ EDOARDO SANGUINETI, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, a cura di GIANNI GRANA, vol. II, Milano, Marzorati, 1963, p. 1531.

¹¹ Cortellessa parla di «virgolette al "fantastico"» (ANDREA CORTELLESA, *Landolfi 1929-37: sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, "Moderna", gennaio-giugno 2004, p. 1).

¹² TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 80.

¹³ *Ibidem*, p. 45 (corsivo mio).

Il regista cerca allora di infondere nuove tonalità all'altra componente del testo, all'aspetto "goticamente nordico" della vicenda. La soluzione adottata è inusuale e affascinante: contaminare la poetica landolfiana con l'atmosfera della religiosità scandinava alla Bergman e alla Dreyer. In un intreccio di *déjà vu* e *déjà lu*.

Illustra Campana nelle note di accompagnamento alla sceneggiatura:

Ho dunque puntato decisamente sull'aspetto goticamente "nordico" della vicenda, rintracciando il clima di una certa religiosità scandinava, un po' attonita, un po' magica, forse un po' laica, ma continuamente tesa al mistero ultimo dell'uomo. Alcune invenzioni della sceneggiatura hanno [...] lo scopo di rendere evidente la potenza dell'affettività e il richiamo dell'ineffabile, non diversamente da ciò che s'è ammirato, per esempio, in opere come *Ordet* e *Sussurri e grida*.¹⁴

La lezione bergmaniana dell'*ineffabile* agisce nella sequenza finale, in cui vediamo Lucia con il giovane. Poco importa stabilire qui se sia la donna a resuscitare o non piuttosto il giovane a essere da lei guidato verso la morte.

Anche il trattamento plastico e coloristico delle inquadrature tradisce la strategia cinematografica del maestro svedese. Il parco avvolto nella luce brumosa, che circonda la villa di *Racconto d'autunno*, richiama alla memoria quello di *Sussurri e grida* sull'isola di Faro.

Laddove poi Bergman scandisce il suo film attraverso la dissolvenza in rosso, Campana inonda le scene di fosche luci blu (inquadratura iniziale della villa) e vira al rosso alcune riprese in esterni (l'episodio della lepre).

Con una selezione cromatica à la Bergman, Campana si oppone «al dominante codice del colore naturalistico», per assecondare «le linee del discorso emotivo inquietante anziché quelle della mera realtà fisica»¹⁵. E recupera le movenze landolfiane. Perché, nel testo, la camera infestata ha un *colore dominante*, il giallo, «che basta di per sé a identificarla e a comunicarne immediatamente la stranezza»¹⁶.

Accanto alle interlocuzioni luministiche, la poetica del *metteur en scène* nordico aleggia sulla nozione del tempo del racconto filmico.

Distaccandosi dal libro, Campana inserisce ossessive inquadrature in dettaglio di una clessidra, che scandisce l'agonia del vecchio in attesa di compiere il rituale per riportare in vita la moglie morta. Un'analogia serie di rintocchi di lancette e di carillon ritma i tormenti di Agnes morente in *Sussurri e grida*. Eppure, è soprattutto in nome dell'amore che i personaggi di Landolfi vengono accostati da Campana a quelli di Bergman. Perché entrambi ambiscono, anelano a un sentimento totalizzante. Assoluto e disperato.

¹⁴ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, sceneggiatura cit., p. 3.

¹⁵ DOMENICO CAMPANA, *Racconto d'autunno*, supplemento al numero del «Notiziario Radio e Tv», 14 luglio 1980, p. 5.

¹⁶ STEFANO LAZZARIN, *Ces terrifiantes histoires de maisons hantées. Su alcune case infestate del Novecento Italiano*, «Italianistica», n. 2-3, 2002, p. 157.

2. *Mutamenti insidiosi*

Alle prese con il racconto da portare sullo schermo, Campana decide di mantenerne la continuità cronologica, eccetto che per alcune anticipazioni e aggiunte o eliminazioni. Mentre nel romanzo Lucia compare dopo tre quarti di pagine, nel film una Lucia anziana, dai capelli bianchi, fa la sua comparsa già all'inizio, nel bosco, per indicare il sentiero al giovane fuggitivo. Quest'anticipazione, oltre a incrinare lo sviluppo lineare che ha la storia nel romanzo, è un modo per «immediatamente comunicare allo spettatore un'idea di soprannaturale [...]» e fargli abbandonare risolutamente il terreno della contingenza bellica.¹⁷

Allo stesso modo avviene nel racconto, in cui la guerra rimane all'ingresso del maniero, pur occupando le pagine d'esordio e finali. A dispetto dell'incipit («La guerra, m'aveva sospinto, all'epoca di questa storia, lontano dai miei abituali luoghi di residenza»), non ci troviamo di fronte a un'opera di «letteratura memorialista sulla guerra partigiana di stampo neorealista», diffusa proprio negli anni in cui Landolfi scriveva il suo lungo racconto.¹⁸ Ma Landolfi smonta gli ingranaggi dei generi codificati e per il tramite di una scrittura antimimetica fa campeggiare l'uomo solo e in fuga «dalla realtà verso un interno buio»¹⁹.

Se da un lato la comparsa anticipata della Lucia filmica potrebbe essere allora una lettura acuta del percorso landolfiano d'immediata emancipazione dal reale, dall'altro lo tradisce pericolosamente. Come, peraltro, ingannano il testo le risposte sibilline del vecchio sullo schermo («[in questa casa] non si è mai soli del tutto») o l'inserimento dell'episodio dell'incontro notturno tra Lucia e il giovane, che dopo poco più di un quarto d'ora già ci informa sulla triste storia della ragazza. Perché tutte queste operazioni smorzano il sistema di sistole e diastole libresco e vogliono portare per mano l'audience allargata televisiva. Per ben tredici capitoli, invece, Landolfi costruisce con *suspense* ascendente «un'atmosfera "fantastica" senza fantastico, cioè senza un vero accadimento sovranaturale», che si risolve in poche pagine del XIV capitolo per scomparire subito dopo.²⁰

Il *Racconto d'autunno* televisivo non riesce a instaurare quella «sorta di dialettica» con lo spettatore che Landolfi prescrive agli autori di «roba gialla» dalla rubrica cinematografica de «Il Mondo»²¹.

¹⁷ PAOLO GRASSINI, *Racconto [...]*, cit., p. 18.

¹⁸ LEONARDO CECCHINI, *Parlare per le notti*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2001, p. 95.

¹⁹ *Ibidem*, p. 95 s.

²⁰ *Ibidem*, p. 99. Muovendo da questo modo di procedere, Carlino parla per Landolfi di «un fantastico di sole catalisi, senza nuclei, quasi senza oggetto, come immateriale». Cfr. MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998, p. 64.

²¹ Nel 1953, per un breve periodo, Landolfi accetta l'invito del direttore de «Il Mondo» di curare la rubrica cinematografica del giornale. Riporto il passo sulla «roba gialla»: «poi vorrei fa-

Modellato sul gioco dello «scassaquindici», questo dialogo dovrebbe prevedere un continuo rimbalzo dei sospetti da un personaggio all'altro senza mettere subito tutte le carte in tavola²². Al gioco di «rimbalzo» dello spudorato baro Landolfi, Campana sostituisce la sottolineatura marcata.

Della triade di “segregazione, tortura, magia” in cui s'inscrive il racconto, Campana attenua la seconda a vantaggio delle altre due.²³ Nel film, la coppia incongrua Vecchio e Lucia-figlia non crea più un'aura immonda di sottintesi carnali, incestuosi.²⁴ Perché il regista teme di scadere nella “trivialità” e di infrangere la politica nazional-popolare rivolta alle famiglie della rete 1.

Se qui Campana mitiga gli scabrosi accenti landolfiani, altrove arriva a omettere interi passi.

E a volte l'eliminazione sullo schermo di un episodio a prima vista insignificante annulla la tradizione letteraria che vi sta dietro. È quanto avviene con il passaggio libresco sui mobili animati. La Lucia letteraria racconta al giovane di pezzi d'arredamento «buoni» e “cattivi”:

In generale i mobili sono buoni e pazienti, ne hanno viste tante e sanno come va tutta la storia; ma qualche volta sono cattivelli, come quello lì. Mio padre per esempio queste cose le sapeva e di certi mobili era geloso, specie di uno, che bruciò; sapeva che ce la intendevamo.²⁵

È, questo, un brano da leggere nella predilezione di Landolfi per gli oggetti inanimati, sede di una volontà crudele. Quando Campana lo sopprime, distrugge anche tutta la tradizione letteraria e figurativa che vi sta dietro. Da Basile a Maupassant a Savinio pittore.

In compenso, però, nella sceneggiatura viene recuperato l'inserito patetico, immediatamente successivo al passo degli arredi. La battuta della Lucia di Campana, «Guarda i miei occhi. Sono sempre asciutti [...] sono bruciati, vero? Mi fanno male, mettimi sopra le mani»²⁶, riproduce e accentua le parole della Lucia letteraria:

re un discorsetto buono per i film gialli, per i libri del medesimo colore, e insomma per tutto ciò che di giallo si dà al mondo. Poiché gli autori di questa *roba gialla* dispongono necessariamente di un numero limitato di soluzioni, essi sono costretti, se vogliono fare le cose sul serio e un po' in grande, a istituire con lo spettatore o lettore una sorta di dialettica, paragonabile a quella dello scassaquindici» (TOMMASO LANDOLFI, *Ore contate*, «Il Mondo», 1 settembre 1953, p. 11, corsivo mio).

²² *Ibidem*.

²³ SILVANA CASTELLI, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore*, a cura di IDOLINA LANDOLFI, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 59.

²⁴ Così infatti la Lucia letteraria racconta al giovane: «Poi mi guardava a lungo, con occhi strani; ma anche tu, diceva allungando la mano, anche tu sei bella, sei tutta lei; e anche lui mi accarezzava a lungo, tutta» (TOMMASO LANDOLFI, *Racconto* [...], cit., p. 117).

²⁵ *Ibidem*, p. 120.

²⁶ DOMENICO CAMPANA, *Racconto* [...], sceneggiatura cit., p. 83.

Guardate, signore, come son sempre asciutti i miei occhi; sì sono bruciati, mi dolgono, mettimi le tue mani sopra, amico mio.²⁷

Con il regista l'alternanza landolfiana di ferocia e *pathos* cede il passo all'unilateralità del lacrimevole.

Sempre in ossequio al sentimentale, la sceneggiatura costruisce un finale più ottimista rispetto a quello poi realizzato nel film. Quale summa suprema della vicenda, nello *script* interviene la battuta del giovane:

Saremo felici, sempre. Non cedere, non arrendersi, permettere che nulla, neanche la morte, sia più forte del bene che ci vogliamo. È questo vivere.²⁸

Per fortuna, alla fine Campana confeziona un finale più incerto. Anzi, egli gioca a offrirci una serie di falsi finali. Prima ci mostra i due amanti di nuovo insieme, quasi a regalarci una sorta di *happy end*. Ma sono le due ombre a darsi la mano. È, questa, una danza macabra in cui «non è la morte a guidare il ballo: è l'uomo che fa strada, e affettuosamente se la porta nella dimora»²⁹. C'è poi il portone della villa che si chiude, quasi il giovane decidesse di seppellirsi volontariamente nelle *huis clos* della casa. Viene in mente un passo de *La Biere du Pecheur*:

Oggi pioveva forte e insistente, non solo fuori, ma dentro da molte parti [...]. Essa [la pioggia] macerava fin nel midollo, sconnetteva pietra per pietra quanto resta di questa vecchia casa. La quale un giorno non lontano si fenderà a mezzo e lentamente rovinerà seppellendo il suo solitario abitatore; e di tra la fenditura si sarà mostrata una lingua rossa; insomma, come la casa di Roderigo Usher. Ebbene? *Non è bello che io muoia con lei, o lei, con me?*³⁰

Segue l'inquadratura sul giovane a tavola che siede da solo al posto del vecchio. È in attesa (e chissà per quanto) dell'amata. Non si tratta, come vorrebbe Bevilacqua, di una «pacificante elegia»³¹, bensì di un ennesimo spettacolo della solitudine.

Non solo: interviene infine uno zoom distanziante, che ci allontana dalla casa per mostrarcela secondo l'inquadratura del principio (anche se stavolta da un'angolazione laterale). Con una struttura circolare che è essa stessa segno di morte.

Mantenendo la villa intatta, il film ribadisce di aver imboccato la strada «fantastica». È come se il palazzo si fosse così mantenuto per un incantesimo e avesse esercitato sul giovane una forza oscura, risucchiante. Il giardino d'Armida ha avuto il sopravvento. Al contrario di Rinaldo, che sottrattosi alle

²⁷ TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 120.

²⁸ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]* sceneggiatura cit., p. 95

²⁹ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, supplemento al numero del "Notiziario Radio E Tv", cit., p. 5.

³⁰ TOMMASO LANDOLFI, *La Biere du Pecheur*, [I edizione 1953], Milano, Rizzoli, 1989, p. 164 (corsivo mio).

lusinghe della maga abbandona il *locus amoenus*, qui il giovane ne rimane intrappolato.

Rifiuta insomma, Campana, il peso della storia, della guerra atroce che invece ha sventrato e stuprato la dimora libresca, prendendosi “una sordida rivincita” su un Landolfi scrittore che “sembrava così distaccato dal corso della storia stessa”³². Infatti nel libro il “giardino di Armida alla rovescia”, di cui il giovane accenna nelle prime pagine, è distrutto.³³ Alberi mutilati fanno da straziante correlativo oggettivo vegetale ai mutilati civili e disegnano un paesaggio devastato, solo flebilmente mitigato dalla speranza di un (impossibile) ritorno:

Essa [la villa] giaceva sventrata, mostrando le sue viscere [...]

Dei due olmi che allacciano i loro rami, dalla sua tomba [di Lucia] non lungi, uno è morto e scheletrito, l'altro, ferito, accenna a volerlo seguire ben presto: ambedue li ha colpiti la guerra.

Io guardo queste cose e mi dico: qui è sepolto il mio cuore.

Ma non risorgerà, con il suo? Non si compirà la promessa, quella che m'ha fatta nel punto della sua morte?³⁴

Secondo Siciliano, che commenta il racconto di Landolfi sul «Corriere Della Sera» alla vigilia della messa in onda del film, il finale è «un addio, un addio a un luogo della letteratura, quello dei neri inganni e degli immaginari miracoli, delle coincidenze arcane e delle avvelenate chimere. Ad essi, in un tempo che accoglieva la pace fra gli uomini con frenetica esultanza, Landolfi pareva dire addio»³⁵. Un addio, che è anche autobiograficamente «abbandono dai propri fantasmi»³⁶. Perché la casa è creatura materna (nelle ultime poesie parla di “ventre”, “matrice”, “vagina di muri”) e nella casa il padre di Landolfi ha tributato un culto devoto e ossessivo alla moglie scomparsa prematuramente.

Racconto d'autunno è il penultimo atto letterario prima della svolta autobiografica di Landolfi. Come la messa a morte della *scimia* ne *Le due zitelle* è la condanna della sua prima poetica, così la distruzione della casa è sempre una messa sotto accusa della sua prima maniera.³⁷ Anche se qui affiora uno straziante rimpianto

³¹ ALBERTO BEVILACQUA, *In villa tra labirinti alla Borges*, «Il Corriere Della Sera», 22 febbraio 1981, p. 19.

³² SILVANA CASTELLI, *La bella e il nichilista [...]*, cit., p. 61.

³³ È il giovane narratore di *Racconto d'autunno* a parlare di «giardino d'Armida alla rovescia», perché ancora al capitolo V della storia non c'è nessuno che lo trattenga, anzi il vecchio lo invita più volte ad andarsene, mentre è lui che decide, inspiegabilmente, di restare. Riporto il passo: «Era come se fossi capitato in un giardino d'Armida, per così dire, alla rovescia. Non era senza dubbio meraviglia che quella casa esercitasse su me, in un modo o nell'altro, una talquale attrazione» [...] (TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 41).

³⁴ *Ibidem*, pp. 129-131.

³⁵ ENZO SICILIANO, *Storia di guerra, d'amore e di fantasmi*, «Il Corriere della Sera», 17 febbraio 1981, p. 3.

³⁶ IDOLINA LANDOLFI, *Nota al testo*, in TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 138.

³⁷ Per la natura di “metaracconto” de *Le due zitelle* (apparse, come il nostro racconto nel '46), cfr.

per l'inattualità (e l'inservibilità) dei temi romantici. L'intreccio di *eros* e *thanatos*, sembra dirci lo scrittore, non può essere più sfruttato nel Novecento dopo le tragedie della guerra, nemmeno per il tramite di un rituale magico. Al pari del Gogol de *La moglie di Gogol*, la disperazione del Vecchio di *Racconto d'autunno* nasce proprio dal disfarsi in mano del bagaglio romantico utilizzato. Il rituale negromantico che egli inscena, con cui l'amore assoluto avrebbe dovuto romanticamente trionfare sulla morte, ha infatti esito breve. E nefando. Lo spettro della Lucia-moglie richiamato dall'Aldilà non è altro che una "immonda larva".

3. *Il vecchio maniero*

Nell'ampiezza del set scelto per il *Racconto d'autunno* filmico il senso landolfiano del mistero respira con la polvere del tempo.

Lo sfruttamento in chiave espressiva dello spazio architettonico è il punto di forza del film e permette al regista di afferrare lo spirito del testo, al di là delle sbavature narrative.

Su invito di Manganelli, Campana solleva "le botole delle parole" e scova la vera protagonista di *Racconto d'autunno*.³⁸ «La stregata dimora», avvolta nel suo «fastoso abbandono»³⁹.

Al modo di *Casa la vita* di Savinio, *Racconto d'autunno* è la prova di come si possa "far romanzo di una casa". Anzi: romanzo «è quel disegnare spazi, spazi che si dilatano e si moltiplicano dentro se stessi, sempre precisi nel contorno, sempre abitabili [...]»⁴⁰.

In stato di abbandono, coperta dalla polvere, la villa del libro è un orlandiano luogo desueto,⁴¹ rappresentante italiano della tradizione centrifuga dei luoghi del soprannaturale. Tra *Bly* e *Usher*.

Declinazione landolfiana della casa infestata, il fortilizio di *Racconto d'autunno* è una sorta di *mise en abyme* del genere "storia di fantasmi". Perché il racconto fantastico, come la casa, «è un luogo perturbante [...], in cui ogni personaggio, ogni oggetto assume le tinte bizzarramente inquietanti del testo»⁴².

ANDREA CORTELLESA, *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, "Bollettino del '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature", giugno-dicembre 2005, n. 1-2.

³⁸ GIORGIO MANGANELLI, *Letteratura fantastica* in GIORGIO MANGANELLI, *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 61.

³⁹ MICHELE MARI, *Landolfi*, in MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Quiritta, p. 132.

⁴⁰ ENZO SICILIANO, *Storia di guerra [...]*, cit. p. 3.

⁴¹ Per l'idea della dimora di *Racconto d'autunno* come "luogo desueto" sulla scorta del testo di Orlando, cfr. M. MARI, *Landolfi*, cit., p. 133. L'opera di Orlando a cui Mari fa riferimento è FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [I edizione 1993], Torino, Einaudi, 1994.

⁴² STEFANO LAZZARIN, *Ces terrifiantes histoires [...]*, cit., p. 156.

Indugiamo ancora per qualche istante sulla soglia del maniero e leggiamone la descrizione del prospetto:

La casa, che appariva di costruzione *seicentesca* [...] aveva [...] un piano rialzato [...] che prendeva luce da occhi di buca contornati di fiorite mostre *settecentesche* in muratura [...] Il tutto era infine sormontato da una massiccia *merlatura guelfa*.⁴³

Gli isterismi architettonici (dallo stile medievale – la merlatura guelfa – a quello barocco e, infine, settecentesco) rimandano alle tensioni ideologiche contrastanti che serpeggiano nel testo. Nella libreria del palazzo, Voltaire e Tasso si contendono gli stessi scaffali:

Questa [la libreria] conteneva [...] un'edizione completa delle opere di Voltaire. Tutti i libri erano riccamente rilegati [...] aprendone uno a caso, mi cadde sott'occhio un violento segno d'unghia in margine a una lirica di Tasso.⁴⁴

Il vecchio legge Voltaire, ma s'interessa di pratiche occulte; il giovane oscilla tra illuminismo e antilluminismo. Di tali dicotomie si fa convincente raffigurazione plastica Villa Arconati a Castellazzo di Bollate, scelta da Campana come *location* per il film.

La casa lombarda è un bel modello di barocchetto lombardo, che si sviluppa nel '600, ma trova la sua sistemazione definitiva a metà del '700 su disegno dell'architetto Giovanni Ruggeri. Come il fortilizio libresco, così la villa del film contempera già di per sé Seicento e Settecento, irrazionalità e geometrismo. In un coacervo stilistico, che Campana amplifica alternando inquadrature del prospetto lineare, quasi geometrico, del maniero a inquadrature dei mostri in pietra, che trafiggono il parco circostante quali trasparenti simboli dell'altrove.

Sempre al fine di sottolineare il rilievo assunto nel libro dalla dimora, intervengono, nel film, le inquadrature che si prolungano per qualche secondo sul luogo vuoto prima che entrino in campo i personaggi. Così avviene quando la mdp filma soltanto la balaustra in marmo del parco sormontata da statue avvolte in tele, che diffondono un'aria di magico incanto. Solo dopo qualche secondo fanno la loro comparsa il vecchio e il giovane in passeggiata nel parco. Ora le statue sfilano gattopardescamente in primo piano, lasciando dietro i personaggi immersi in una nebbia opalescente e mortifera. Quasi un paesaggio dell'assenza.

La temperatura visiva si è improvvisamente riscaldata. Per qualche istante Campana abbandona il cinema di narrazione e dà forza all'immagine in sé.

Anche all'interno della villa Campana si dimostra attento al significato non solo funzionale, ma anche immaginifico e simbolico del luogo. Laddove il

⁴³ TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 44 (corsivo mio).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 46.

maniero del romanzo, nelle parole di Siciliano, è un “labirinto”⁴⁵, la villa di Castellazzo si offre come «un labirinto [...] “alla Borges” pieno di segni cabalistici, di rituali e colpi di scena»⁴⁶. Campana coglie ancora una volta a perfezione le intenzioni dello scrittore, tanto da scrivere nelle notazioni della sceneggiatura:

È altresì importante una certa struttura *labirintica* con molte porte.⁴⁷

Nella resa plastica della peripezia labirintica, il regista sfrutta i falsi inserti architettonici già esistenti, che confondono la percezione spazio-temporale. Attraverso la contraffazione scenografica, Campana restituisce il *perturbante spaziale* di Landolfi.⁴⁸

Delle due modalità fondanti di ogni rappresentazione, il “mostrare” e il “raccontare”, Campana riesce meglio nella prima che nella seconda. O meglio: *mostrando* la casa riesce a *raccontare* in modo più efficace di quanto non ottenga ricorrendo alla narrazione esplicita. Martellando sulle architetture, esterne o interne, sulle pareti, sulle statue mostruose del giardino esibisce visivamente il nucleo della poetica landolfiana. Che, secondo Mari, consisterebbe nel «conciliare le infinità della tenebra e la finitezza del disegno»⁴⁹.

Quando la semantica dell'immagine trionfa su quella delle parole, noi spettatori possiamo accedere alla corte di pubblico cara a Landolfi, di cui egli scrive su «Il Mondo». E possiamo abbandonarci al piacere della celluloida. Al modo di coloro che, davanti a un film come davanti a un quadro, non si soffermano sulla «particolarità della pennellata, della materia», ma corrono «a sedersi sulla panchina che il pittore ha rappresentato all'ombra di un platano, per ivi, appunto, godersi il rezzo [...]».⁵⁰ Nelle sequenze più riuscite del film di Campana, da una panchina, insomma, alle stanze di un maniero il rezzo soffia immutato.

4. *Sguardi ammiccanti, soldati messicani, parole landolfiane*

Schermaglie di sguardi tra occhi dipinti e pupille vive, storie di donne raccontate da un ritratto: la vicenda in *Racconto d'autunno* ruota intorno a un'immagine pittorica. O meglio, a un ritratto come nel precedente *The Oval Portrait*

⁴⁵ ENZO SICILIANO, *Storia di guerra [...]*, cit., p. 3. Anche il labirinto può assumere valore metatestuale e diventare lo “sbalzo allegorico” nel cui “dedalo di andirivieni” piegare “la sua disposizione dubitativa”, il suo essere scrittore dubitativo. Cfr. MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998, p. 66.

⁴⁶ ALBERTO BEVILACQUA, *In villa tra labirinti alla Borges [...]*, cit., p. 19.

⁴⁷ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, sceneggiatura cit., p. 18 (corsivo mio).

⁴⁸ Per il concetto di “perturbante spaziale”, cfr. DAVIDE MANTI *Cause perturbanti. Architetture horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*, Torino, Lindau, 2003, p. 46.

⁴⁹ MICHELE MARI, *Landolfi*, cit., p. 137.

⁵⁰ T. LANDOLFI, *Fernandel*, «Il Mondo», 11 agosto 1953, p. 11.

(1850) di Poe o nel quasi contemporaneo *La donna del ritratto* di Fritz Lang (1944).

Ospite del maniero, il giovane durante le sue erranze per le camere scova un ritratto di donna appeso a una parete, da cui intuisce la presenza di un'abitante femminile nella villa.

Rispetto a Landolfi, però, Campana esaspera il gioco di sguardi. Oltre al ritratto di donna di fattura più che accademica e convenzionale, egli si diverte a costruire un quadro anamorfico che in superficie ritrae un laghetto montano, ma dalle cui acque emerge il volto di Laura Lattuada, l'attrice che interpreta Lucia.

L'anamorfofi rifugge dallo sterile gioco pittorico per diventare enigma della figura femminile e, da qui, del reale stesso.

Benché Campana attraverso il secondo quadro si distacchi dal testo fonte, nondimeno ne offre un'acuta lettura. Perché il dipinto anamorfico esibisce l'invito a leggere la realtà tanto libresco quanto filmica «come pittura anamorfica [...]», in cui la fenomenologia più quotidiana apre spazi sul mistero, sull'ineffabile, sull'abisso.⁵¹

Accanto alle soluzioni figurative adottate da Campana, se ne allineano alcune abortite, che lasciano traccia di sé a livello di sceneggiatura. Come nel seguente passo dello *script*:

Dietro, gli uomini in caccia. Indossano una divisa nera, ma ciò che colpisce sono i volti: come *i militari di D.A. Siqueiros* nell'affresco incompiuto del Museo Chapultepec di Città del Messico. I volti appaiono più come maschere gessose, mortuarie, che come volti umani.⁵²

Stupisce il riferimento all'artista messicano Siqueiros, portavoce di un'estetica collettiva, per uno scrittore elitario come Landolfi. Campana vuole impiegare il pittore del segno realista in funzione visionaria. Con i volti "gessosi", i soldati non saranno più storicamente identificabili e alla vicenda s'imprimerà un respiro più universale.

Purtroppo, le indicazioni della sceneggiatura non trovano riscontro nel film finito. E sullo schermo, invece, le divise «inesistenti, totalmente immaginarie»⁵³ dei militari anticipano nei loro grigi rombi le pietre della villa. Quasi i soldati fossero essi stessi creature della casa, sue esterne propaggini. La villa si conferma di nuovo centro propulsore della storia.

Unitamente alle problematiche figurative, Campana deve affrontare quelle linguistiche. E la sfida è delle più insidiose. Aulico e inattuale, il linguaggio

⁵¹ CESARE CAVALLERI, *Da Landolfi con fantasia*, «L'Avvenire», 18 febbraio 1981, p. 8.

⁵² DOMENICO CAMPANA, *Racconto* [...], sceneggiatura cit., p. 1 (corsivo mio).

⁵³ ALESSANDRO MEZZENA LONA, *Landolfi e il cinema: un amore impossibile?*, in *La liquida vertigine*, a cura di IDOLINA LANDOLFI, atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, Firenze, Olschki, 2002, p. 148.

di Landolfi non può «essere trasferito meccanicamente nei dialoghi necessariamente “cinematografici”»⁵⁴.

Campana modernizza la scrittura letteraria. Dal «deponete quell'arma» del romanzo si passa al «metta giù quell'arma» del film; dal «voi» libresco («Avete fame e siete stanco») al «lei» filmico («Lei è sfinito e avrà fame si sieda»)⁵⁵.

Durante l'invocazione negromantica del vecchio alla moglie morta, le espressioni landolfiane vengono sveltite. Nel libro è scritto:

fa' che fino a noi penetri il raggio della tua intelligenza e il calore del tuo amore»⁵⁶,

mentre nel film:

fa' che *giunga* il raggio della tua intelligenza e *il fuoco* del tuo amore.

O ancora le immagini poetiche sono sottoposte a una semplificazione, per evitare che le battute in tv appaiano troppo letterarie. Il «terremo le briglie dei cavalli alati del mattino e modereremo il corso dei venti serali per volare incontro a te» diventa «terremo le briglie del mattino e guideremo il corso della sera»; il termine desueto lascia poi il posto a quello più colloquiale. Alle sublimi «cateratte del cielo» libresche si sostituiscono i prosaici «fiumi del cielo».⁵⁷

Le parole landolfiane rapite in un mistero sempre alluso sono costrette a scendere a patti con la retorica del piccolo schermo. E si fanno parole attuali, quotidiane, antiassiuolesche.⁵⁸

5. *Il sistema dei personaggi*

Quale sarà l'esito della trasformazione del temibile vecchio in padre premuroso, del giovane fuggiasco in detective smarrito e della medusea Lucia in “bella addormentata nel maniero”?

È quanto vediamo nelle immagini del *Racconto d'autunno* televisivo, in cui Campana così interpreta il sistema romanzesco dei personaggi, composto nel libro e nel film dai tre vertici del «tipico triangolo edipico»⁵⁹. Il vecchio, il fuggitivo, Lucia (che, a sua volta, si sdoppia in Lucia-madre e Lucia-figlia).

⁵⁴ DOMENICO CAMPANA in TIZIANA MISSIGOI, *Luis Buñuel è la mia croce*, «l'Unità», 17 febbraio 1980, p. 10.

⁵⁵ TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., pp. 29 ss.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 89.

⁵⁸ In *Night must falls*, Landolfi scrive che gli assiuoli «non perdono un istante la fede nella loro breve nota e la ripetono con un'intensità disperata, soffiandoci dentro ogni volta tutta la loro anima» (TOMMASO LANDOLFI, *Night must falls*, in TOMMASO LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi* [I edizione 1937], Milano, Rizzoli, 1975, p. 142). Allo stesso modo, egli cerca di soffiare nelle parole della sua scrittura “tutta la sua anima”, con un travaglio spasmodico che viene invece annullato dalle semplificazioni apportate da Campana.

⁵⁹ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, supplemento al numero del “Notiziario Radio E Tv”, cit., p. 3.

Orbati del nome proprio, i personaggi di *Racconto d'autunno* s'impongono quali protagonisti di un tempo più che di una storia e nei loro appellativi restituiscono i periodi della vita (la giovinezza e la vecchiaia).

Quando il nome compare, è "parlante". Lucia è infatti uno spirito di *luce*, una figura sapienziale che indirizza la conoscenza verso l'"altrove".

Sembrano qui davvero ingenui i giochi d'onomastica prediletti da Landolfi, perché troppo prevedibilmente Lucia da «dantesca Grazia illuminante» viene trasformata per atroce paradosso «in un'anti-Lucia, in uno "spirito d'inferno"»⁶⁰. O, in modo altrettanto scoperto, da madonnina infalzata manzoniana la donna diventa una «larva immonda».

Nelle intenzioni del regista la caratterizzazione dei personaggi dovrebbe avvicinarsi il più possibile al testo ortonimo. Eppure, i risultati finali denunciano una chiara linea interpretativa a vantaggio del vecchio. Nel notiziario per la Rai, Campana, infatti, descrive la figura del vecchio per prima fra tutti i personaggi e ne dà una lettura in chiave sentimentale:

il vecchio [...] è poeticamente il portatore di una disperazione così autentica che induce subito a *commuoversi* per lui.⁶¹

Al fine della completa riabilitazione filmica del vecchio, Campana ne smorza la natura demoniaca. Annota il regista ne "Il Notiziario Rai":

Non c'è nulla in lui [nel vecchio] dell'uomo superiore, del capo, dello stregone. I suoi poteri sono poteri umani esaltati, *non poteri demoniaci*. [...] Se è dedito alla magia nera, è perché questa gli offre il mezzo per trovare la donna amata.⁶²

Anche l'atteggiamento del vecchio televisivo nei confronti del giovane deve ostentare un sentimento edificante, un affetto intenso, paterno.

Benché la lettura di Campana attenui la complessità del personaggio libresco, la scelta di Fernando Rey, non doppiato, per il ruolo del vecchio risulta azzeccata. L'attore bunueliano diventa una convincente icona inquieta e misteriosa, intensa e dolente del vecchio greve di lutto. Egli culla il suo passato coniugale vivendo nel culto per la moglie defunta e avverte dolorosamente l'appello verso un altrove brulicante di fantasmi e ricordi.

Reduce da *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, in cui ha impersonato un anziano che perde la testa per una ragazzina, Rey interpreta ancora una volta il personaggio dell'attempato signore folle d'amore. E Campana ama ricordare quando Rey gli ha telefonato nel cuore della notte, per chiedergli consigli su come girare la difficile scena dell'invocazione negromantica.

Sono soprattutto gli occhi di Rey a essere un'acuta lettura del testo (forse

⁶⁰ FERNANDO AMIGONI, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 77.

⁶¹ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, supplemento al numero del "Notiziario Radio E Tv", cit., p. 3 (corsivo mio).

al di là delle intenzioni stesse del regista). Inquadrati in dettaglio, essi arrivano a dardeggiare sguardi ora di sdegno e di furore ora di mistero e disperazione, al pari di quelli libreschi. Leggiamo nel testo:

Quelli, dico, che non si potevano guardare senza *fremere* erano i suoi occhi cupi e profondi sotto ai folti cigli, gli occhi che ora mi fissavano con uno sguardo fiero e tenebroso.⁶²

Gli occhi del vecchio vengono messi subito a confronto dal fuggiasco con quelli dei suoi cani:

Pure mi colpì una certa vaga somiglianza tra la fisionomia di lui [il vecchio] e quella dei suoi cani, che ero stato costretto a contemplare lungamente, in particolare fra i loro occhi appunto: la stessa oscura ferocia e, in una, lo stesso incomprendibile smarrimento vi passava.⁶⁴

Nuova prova, questo passo, della “animalità condivisa”, che percorre le opere di Landolfi e sfugge a un incasellamento definitivo.⁶⁵ Di tutte le ambivalenze del bestiario landolfiano, non c'è traccia però nel film di Campana. Feroci e disperati, i cani landolfiani diventano, sullo schermo, convenzionale firma dell'autorità del loro padrone.

Soffocato dalla crescita a dismisura del vecchio di pellicola, il giovane non riveste più nel film il ruolo decisivo del libro, in cui è anche narratore omodiegetico. Rispetto alla controparte romanzesca un po' distaccata e «un po' troppo spettatrice»,⁶⁶ il giovane sullo schermo è più esplicitamente investigatore con quell'incalzare continuo di domande rivolte al vecchio («Lei abita qui da solo, non è vero?») «Perché mi ha detto che non c'erano bende?»).

Eroe cercatore, il giovane del film si abbandona in modo incondizionato al credito, mentre nel romanzo oscilla a lungo fra credito e critica al soprannaturale.⁶⁷

⁶² *Ibidem* (corsivo mio).

⁶³ TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 30 (corsivo mio).

⁶⁴ *Ibidem*, p. 30 s.

⁶⁵ CRISTINA TERRILE, *I racconti di Tommaso Landolfi o l'animalità condivisa*, “Rivista Di Letteratura Italiana”, n. 1, 2000, p. 52.

⁶⁶ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, sceneggiatura cit., p. 4.

⁶⁷ Per spiegarsi il rumore di una seggiola caduta per terra, il giovane nel libro cerca di attribuire l'episodio al vecchio: «ma non poteva il vecchio stesso averne fatta cadere una in un'altra stanza lì vicino?» (TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 48). O ancora a p. 82 (il libro è di 131 pagine) egli usa un potenziale e non ha certezze: «il visitatore notturno poteva anche non essere il vecchio» (TOMMASO LANDOLFI, *Racconto [...]*, cit., p. 82). Addirittura, il medesimo episodio notturno, in cui il giovane avverte singolari cigolii e rumori, è declinato diversamente nel libro e nel film. Sulle pagine il giovane vorrebbe ricondurre le sensazioni ai topi, a un'illusione dei suoi sensi, al vino, invece nella sceneggiatura si legge: «è entrato ormai nel clima della dimora, e segretamente, forse, attende un segno» (DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, sceneggiatura cit., p. 28). Sul concetto in generale di “critica” e “credito” al soprannaturale, cfr.

Per il ruolo del giovane viene chiamato Stefano Patrizi (già visto in *Gruppo di famiglia in un interno*), che non si rivela purtroppo all'altezza dell'impresa. All'alternanza di stupore e curiosità, di gaglioffaggine e risolutezza, prevista dalla sceneggiatura, Patrizi sostituisce un'unica espressione di perenne smarrimento.

Incorniciata tra la passione dei due uomini, la Lucia di Campana è un'eroina romantica in languida richiesta d'amore e non più la bellezza a un tempo indifesa e medusea di Landolfi.

Al pari di Gurù, la Lucia letteraria è infatti di natura anfibia. Figura sapienziale e infera. Ella conosce il passato (avverte l'odore dei morti) e prevede il futuro (percepisce il gesto che si sta per fare o la parola che verrà pronunciata); eppure, i capelli, che «simulavano irrequieti serpentelli», la rivelano medusa.⁶⁸

Struggente rappresentante dello «stilnovismo feroce»,⁶⁹ la Lucia landolfiana sembra portare su di sé i tratti dello stesso Landolfi. In un disperato autoritratto al femminile di quello «ottocentista eccentrico in ritardo»⁷⁰. Così ella si presenta al giovane verso la fine del libro, con riconoscibili caratteri della scrittura «antiquata» e internazionale dello scrittore di Pico:

Io so che il mio modo di parlare è un po' antiquato [...] so tante lingue, sai? e so leggere tutti i libri.

Dell'inquietante ambiguità libresca, la Lucia di Campana non reca alcun segno. Perché lo stesso regista dichiara di voler portare sullo schermo una «bella addormentata», e «non la Belle Dame Sans Merci» di praziana memoria.⁷¹

Intonato a quest'opera di edulcorazione appare dunque il candore della giovane sconosciuta Laura Lattuada, chiamata a interpretare la Lucia televisiva. Con un passato da Giulietta shakespeariana nel teatro Filodrammatici, la Lattuada si abbandona a fuggevoli risatine, ben lontane dalle «brevi risate, che gelavano il sangue».

FRANCESCO ORLANDO, *Gli statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195 ss.

⁶⁸ È questa una descrizione che dialoga con il ritratto di Lucrezia ne *Il mar delle blatte*. Qui Lucrezia è tratteggiata come vergine lattante ma accompagnata sempre dalle serpi: «Dalla cesta si levarono due serpi sonnolenti, strisciarono fuori sul pavimento vicino ai piedi dell'avvocato immobile, girarono lentamente il capo a destra e a sinistra quasi a orientarsi, poi si diressero con sicurezza verso la fanciulla. Ciascuno s'impadronì d'un capezzolo e rimasero così a succhiare il latte. Passarono dieci lunghi minuti di silenzio. Lucrezia ansava, pareva soffrire o godere terribilmente» (TOMMASO LANDOLFI, *Il mar delle blatte* [I edizione 1939], Milano, Adelphi, 1997, p. 21). Se ne *Il mar delle blatte* la donna era lussuria, in *Racconto d'autunno* è medusa.

⁶⁹ ERNESTINA PELLEGRINI, *Gli "oltre" di Tommaso Landolfi* in *Gli altrove di Tommaso Landolfi*, a cura di IDELINA LANDOLFI, ERNESTINA PELLEGRINI, cit., p. 137.

⁷⁰ È questa la definizione che Contini dà di Landolfi. Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 931 ss.

⁷¹ DOMENICO CAMPANA, *Racconto [...]*, sceneggiatura cit., p. 5.

Sullo schermo la Lucia landolfiana viene risucchiata in un'unica e melensa dimensione. Se Landolfi, insomma, è pittore di mezze tinte, Campana è legato a contrasti netti e invalicabili.

6. *Da Pico a Palermo: i giardini d'Armida si moltiplicano*

Palermo, anni '30. Ancora una guerra e due innamorati. Ancora una residenza perturbante, che oblia il tempo storico.

È l'ambientazione de *La stanza dello scirocco*, il bel romanzo scritto da Domenico Campana nel 1986, a cinque anni di distanza dal suo *Racconto d'autunno* televisivo.

Il racconto landolfiano diventa il modello per il romanzo originale del regista: il maniero sinistro di Pico si è trasformato nel siciliano Palazzo di Acquafurata.

Eppure, l'atmosfera è immutata: affascinante e ambigua, come appare nella descrizione dall'indiscutibile sapore landolfiano:

La casa però è troppo antica [...] si tratta di una *bellezza tombale* [...] sentivo il passato riprendere ogni sera possesso della casa [...] Mai il *vecchio palazzo* le era parso così *tetro*: incombeva immobile, enorme.⁷²

Dal palazzo di Palermo non usciranno vivi tutti i personaggi; dal maniero di *Racconto d'autunno*, solo, forse, il giovane. Le dimore antiche insistono nell'esibirsi come giardini d'Armida magnetici e inquietanti. E insistono nel mieterne vittime. La maledizione continua...

⁷² DOMENICO CAMPANA, *La stanza dello scirocco* [I edizione 1986], Palermo, Sellerio, 2003, pp. 14 ss (corsivo mio).