

NICCOLÒ CENCETTI

*Ipogei oscuri. La natura graffiata di Tommaso Landolfi tra zoofobie spietate e spazi d'ombra*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NICCOLÒ CENCETTI

*Ipogei oscuri. La natura graffiata di Tommaso Landolfi tra zoofobie spietate e spazi d'ombra*

*Se è vero che l'interfaccia tra realtà e immaginazione risulta cruciale per la costruzione del referente finzionale, è possibile considerare gli spazi surreali costituiti da elementi mitici derealizzanti nella produzione di Landolfi, utili a sviluppare un processo di modificazione. A tal proposito, la scrittura landolfiana inscena una grammatologia del deforme atta ad alterare il paesaggio e l'ambiente naturale, col fine di produrre spazi ipertrofici squilibrati, ipogei claustrofobici, contromondi rovesciati e ambienti eteroclitici che si alimentano nel ritmo metamorfico del sogno e dell'incubo. In questo continuo spiazzamento del reale, è doveroso mettere in luce il corteo di creature che abita questi territori inusuali, in cui compaiono ibridi e mutanti, bestie oniriche e schegge del rimosso, animali emorragici e creature teratomorfe che si autodefiniscono grazie ad una natura ospitante altrettanto alterata. Non è un caso che tutto ciò che è sovra o sottodimensionato insista ad influenzare anche le dimensioni dei luoghi, tanto che lo spazio deve subire una netta scomposizione e decostruzione geometrica, con l'obiettivo di costituire una fenomenologia delle dismisure, nonché dei veri e propri atlanti imperfetti.*

## 1. Primo ipogeo. Rifrazioni del buio: le bestie nere e le difformità del notturno

Già dal romanzo breve del 1939 non sarà difficile demarcare quella sottile linea diadica tra il notturno del titolo (*La pietra lunare*) e il diurno del sottotitolo (*Scene della vita di provincia*), così da instaurare un dialogo tra l'apollineo e il dionisiaco, tra il quotidiano e il soprannaturale. Gradatamente, la narrazione scivola in un'anticamera della notte, oltrepassando le soglie del naturale e instaurando un dialogo con le fantasmatiche creature dell'Oltre, proprio perché nella scrittura di un cantore della notte come Landolfi, che si fa eccezionale «colonizzatore del nulla»<sup>1</sup>, è possibile intravedere le cicatrici magmatiche, i canti della caducità, le parole delle tenebre in una continua osmosi con l'Oltretomba, «con personificazioni ambigue, metamorfiche, a metà strada fra mondo umano e mondo animale, in cui l'animalità rappresenta il tramite con il mondo degli inferi, con l'Ade, oltreché il punto di contatto e di riflessione del personaggio-uomo con la sfera dei propri istinti e del biologismo più basso».<sup>2</sup> Non appena «dal fondo dell'oscurità [...] due occhi neri, dilatati e selvaggi»<sup>3</sup> osservano Giovancarlo, l'orchestra narrativa interrompe l'andamento precario del realismo, inscenando Gurù, ossia l'emblema dell'oltremondano. Avvenuto lo scandaloso ingresso nel reame del perturbante, la fanciulla-capra, nella sua inquietudine e malinconia, infrange «il limite tra umano e animale e quello tra reale e allucinatorio»<sup>4</sup>, tanto da rappresentare le «molteplici realizzazioni del possibile, un possibile che è reso attuale e concreto appunto tramite la vicendevole difformità dell'immagine che lo rappresenta».<sup>5</sup> Essendo, dunque, «luogo del trapasso» (PL, 127), fanciulla «lunare» (PL, 142), «capra mannara» (PL, 143), Gurù si fa portale verso la dimensione dell'ignoto, trasportatrice nei luoghi proibiti dell'inconscio, proprio perché «il corpo femminile si fa soglia del passaggio tra quotidiano e meraviglioso, tra razionale e indecifrabile».<sup>6</sup> Scandito da sintagmi che figurano un'ancestrale lontananza – «e via via, sempre più lontano» (PL, 158), «in un'altra aria» (PL, 159), «oltre, ai confini del cielo» (*ibidem*) – il viaggio onirico e l'oscura deambulazione di Giovancarlo e Gurù assumono le sembianze di un retrobottega interiore al servizio della Luna, in cui è visibile, oltre ad un fitto bestiario notturno, anche un erbario silente e siderale, tra piante sorde, cieche e mute, tra la serpigine e l'euforbio, tra le erbe lunari e magiche.

Quasi riproducendo fedelmente «l'eccitazione e i movimenti del rapporto sessuale»<sup>7</sup>, si assiste ad un idillio semiferino, ad una metamorfosi lunare di Gurù in capra mannara, «in una sequenza che

<sup>1</sup> E. PELLEGRINI, *L'oscuro rovescio delle cose*, in AA.VV., *La "liquida vertigine"*, a cura di I. Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, 1.

<sup>2</sup> Ivi, 10.

<sup>3</sup> T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, in *Opere*, I (1937-1959), a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, 125 (d'ora in poi PL).

<sup>4</sup> F. AMIGONI, *Fantasma nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, 69.

<sup>5</sup> Ivi, 121.

<sup>6</sup> S. MICALI, *Il corpo del mostro: retoriche del neofantastico*, «Between», vol. IV, n. 7 (maggio 2014), 15.

<sup>7</sup> AMIGONI, *Fantasma nel Novecento*, 69.

si configura come un'orgia lunare, nello squallido e diafano lume di notti percorse da ululati, umani e ferini». <sup>8</sup> Tra belati notturni e istinti dionisiaci, tra il ribollire magmatico del sangue e la «possibilità dell'interazione tra umano e bestiale, tra ferino e umano», una capra bianca e nera si fa istigatrice di una trasformazione e di uno scambio corporeo ai limiti di una iniziazione orgiastica e di una «gnoseologia stregonasca» <sup>10</sup>, tanto che «la capra e la donna si rotolarono avvinte [...] la capra si lagnava, anche la donna prese a lagnarsi a sospirare a mugolare, ad ansare convulsamente come la voluttà; le loro membra i loro organi entravano in una comunione sempre più serrata» (PL, 164). In questa atmosfera di vapori lunari, come in una sciamanica cartografia, in cui coesistono nuvole di pece e creature sconfinanti, «quegli occhi erano umani! In compenso quelli di Gurù avevano acquistata una certa luce selvaggia» (*ibidem*), così che – quasi ai limiti di una forma mostruosa ed equivoca – «si poteva, ora, vedere assai bene dove cessasse la natura umana e dove la caprina cominciasse» (PL, 165). Questo viaggio-iniziazione, dunque, allestito da scenari perturbanti e surreali, da raffiche siderali e da resurrezioni notturne di corpi, prosegue attraverso le sinfonie tragiche di un fitto zibaldone notturno, impersonificato da animali mannari, in cui reale e irreale coincidono e si amalgamano nell'incessante polimorfismo. Se l'antiteodicea di Landolfi si fa portavoce di una teologia negativa, è possibile che le accezioni e le definizioni del divino siano spesso assimilate agli animali più ripugnanti e maligni, tanto che l'elogio della bestemmia trova la propria radice etimologica nella 'bestia'. <sup>11</sup> A tal proposito, nella biocenosi landolfiana, oltre a tutte le occorrenze relative alla classe degli insetti limitatamente alla *Pietra lunare* <sup>12</sup>, è utile ricordare l'uso delle imprecazioni animalizzate:

Accidenti accidenti accidenti, non si sapeva bene più a chi nella gran confusione, senza più ritegno ronzavano attorno alla lampadina impolverata che pendeva sul tavolo, in compagnia d'un nugolo di moscerini. Epperò Giovancarło senza più ascoltare quegli infelici, s'immerse in certe sue malinconiche riflessioni (PL, 125).

Questa triplice e corale ripetizione di «accidenti» rivolta a Giovancarło tende ad animalizzarsi mediante l'uso del verbo «ronzavano», che attribuisce all'imprecazione qualità di insetti, subito rafforzato dalla collaborazione con quel «nugolo di moscerini» che rende completo il processo zoomorfo. L'ecologia linguistica landolfiana, dunque, attraverso inconsuete metamorfosi, associa e assimila lo statuto della parola-animale e della sua carica ideologica alla bestemmia, la quale «non sarà altro che il meccanismo linguistico attraverso cui viene letteralmente scaricata, espulsa la violenza che si accumula all'interno della comunicazione interpersonale». <sup>13</sup> Controcanto dei paesaggi lunari leopardiani – irreali e malinconici, mineralizzati e scomposti –, la luna di Landolfi, umanizzata e animalizzata insieme, non risveglia il teatro della ricordanza, non squaderna l'oltrelimite, bensì trasfonde un mal di luna, nomina le cose della notte e rivela «l'oscuro rovescio delle cose» <sup>14</sup>, tanto da

<sup>8</sup> M. BIONDI, *Landolfi in gioco con l'occulto*, in AA.VV., *Gli "Altrove" di Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi – E. Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, 42.

<sup>9</sup> F. PIERANGELI, *I "cari mostri" di Landolfi e Pavese*, in AA.VV., *La "liquida vertigine"*, 196.

<sup>10</sup> BIONDI, *Landolfi in gioco con l'occulto*, 46.

<sup>11</sup> Si veda P. TRAMA, *Dalla bestemmia al bestiario: parola, sacro e animale*, in Id., *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno, 2006, 86-117.

<sup>12</sup> «Nell'aria c'era odore pesante d'avanzi di lavatura di piatti e d'insetti domestici»; «Sceglieva accuratamente le parole e le espressioni più adatte, di tipo strettamente familiare, pidocchiale diremmo»; «Le toppe sul tafanario, le toppe sul tafanario!»; «Ma tutte queste creature apparivano squallide e quasi diafane, colle occhiaie incavate; le più cogli occhi grossi e sporgenti come enormi insetti, e anche gli occhi slavati come di cicala»; «In punta di piedi fuggirono; fuori nella fuliggine dell'aria c'era ancora, almeno, uno scricchiolio d'insetti».

<sup>13</sup> TRAMA, *Dalla bestemmia al bestiario...*, 105.

<sup>14</sup> T. LANDOLFI, *Voltaluna*, in *Opere*, I, 346.

dare corpo a quel «nerodiluna»<sup>15</sup>. Se la capra mannara Gurù si muove in un'atmosfera erotica e sacrale con l'astro lunare, ne *Il racconto del lupo mannaro*, i due licantropi tentano di ridimensionare la trionfante lontananza della luna, riducendola ad una precaria domesticità, col fine invano di uccidere «la maligna che ci governa»<sup>16</sup>, anche se «una notte la luna ricomparve. Era slabbrata e fumosa [...] e ci guardava rabbuiata di lassù, con aria di vendetta»<sup>17</sup>, così da tornare a vigilare, solinga e austera, sulle oscure creature che popolano il piumaggio della notte. Parimenti alle bestie mannare che abitano il *set* notturno landolfiano, è possibile intravedere alcune creature teriomorfe che personificano il buio, come la vampira de *Il bacio* che, baciando ripetutamente «quasi il buio si concentrasse per un momento sulla bocca del notaio»<sup>18</sup>, riduce il protagonista ad una condizione esanime, come una creaturina più morta che viva, tanto che «vide se stesso quale un pesce del profondo, fiocamente luminoso nel nero abisso; ecco, non aveva più sangue, al suo posto aveva quel tenue lume che di lì a un attimo si sarebbe anch'esso spento; era la fine».<sup>19</sup> Questa «massa negativa»<sup>20</sup>, questa «bolla di vuoto», governatrice delle «notte d'agonia» che opprime paranoicamente nelle rifrazioni notturne «brulicava di appendici o zampe o tentacoli, che si piegavano e risorgevano quasi sotto l'azione di un vento occulto», con i suoi «ghigni gelidi, sfioramenti non diversi da brividi»<sup>21</sup>, traghettata l'oscurità, assorbendo in sé il ritmo fisico del buio e assumendo, come l'*Horla* maupassantiana che ossessiona con assillante incombenza le notti turbate, le fattezze dell'incubo e del delirio allucinatorio.

## 2. Secondo ipogeo. Claustrofobie: luoghi proibiti, creature patologiche e paesaggi mentali

Parimenti alla nave Andromeda della saviniana *Tragedia dell'infanzia*, in cui il protagonista si chiede «ma era una macchina poi, o non piuttosto una creatura favolosa?»<sup>22</sup>, così anche la navicella di *Cancroregina* si inserisce in una zona di labile confine – «dov'è codesta vostra creatura, o macchina?»<sup>23</sup> – tanto da partecipare, nella sua natura ibrida di essere vivente o donna, mostro o macchina, a quella serialità di creature perturbanti che personificano l'altrove. Tra lucida narrazione e sprofondamento negli abissi della follia, *Cancroregina* instaura un dialogo in due tempi tra salute e malattia, la cui cerniera tra la *pre* e la *post* alterazione psichica del protagonista è rintracciabile in un folle volo, in una «traversata interplanetaria» (CR, 535) che dipinge il progressivo deteriorarsi della mente. Con lo sguardo «di demone che sogna» (*ibidem*), tra brontolii e sbadigli dal fegato e dalla milza, tra fonemi di un pre-linguaggio informale e magmatico dalle ovaie e dalle trombe di Falloppio, l'astronave irreali – al limite tra creatura soprannaturale e macchina spaziale – risulta prigioniera e stanza della tortura, vascello di morte generatore di nevrosi e di schizofrenia, tanto da assumere le sembianze di un manicomio interiore, di una clinica psichiatrica e di una madre devastatrice. Sospeso nel vuoto siderale dell'universo e bloccato nei pertugi del cosmico nulla, il vorticoso viaggio verso la Luna non è un'avventura nelle imperfezioni del cielo, né tantomeno un'evasione, bensì un viaggio nella disperazione, di chi dispera di far giungere a qualcuno il proprio grido, così da assumere tutti i connotati di un viaggio mentale, che consente di vedere la realtà uscendo dalla stessa, alla ricerca di un senso introvabile.

<sup>15</sup> Id., *La donna nella pozza anghebra*, in *Opere*, I, 83.

<sup>16</sup> Id., *Il racconto del lupo mannaro*, in *Opere*, I, 248.

<sup>17</sup> Ivi, 249.

<sup>18</sup> Id., *Il bacio*, in *Opere*, II (1960-1971), a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, 890.

<sup>19</sup> Ivi, 893.

<sup>20</sup> Ivi, 892. Le successive note sono estratte dalla medesima pagina.

<sup>21</sup> Ivi, 893.

<sup>22</sup> A. SAVINIO, *Tragedia dell'infanzia*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, 489.

<sup>23</sup> T. LANDOLFI, *Cancroregina*, in *Opere*, I, 524 (d'ora in poi CR).

In queste intermittenze fatali, l'inventore della bestia cosmica, ormai ingabbiato nei meandri di un utero mortale, sprofonda gradatamente nella pazzia, tanto da alterare le proprie condizioni psichiche: «si aggirava freneticamente, come una belva, per la cella [...] rideva, piangeva, urlava, schiamazzava, fremeva, sussultava, si scoteva, in preda a infrenabili accessi» (CR, 543). La creatura non è più sinonimo di liberazione e di fuga dalla noia terrestre, bensì si fa «odiata e beffarda nemica» (CR, 547), che confina le proprie prede in uno stato liminare tra vita e morte, tra sogno e allucinazione, tra lucidità e follia, orchestrando una metafisica del male. In questo eterno silenzio, in questo luogo irreale e sospeso in cui non accade nulla, dove il teatro dell'azione non è più il ventre della macchina, bensì uno spazio interiorizzato, il protagonista – colpito dall'angoscia della solitudine, nonché da una struggente nostalgia della Terra – afferma:

Laggiù nel mio continente natale scende la notte. Laggiù c'è la notte, che io non conosco da mesi. E c'è anche il tramonto, coi suoi gradualità, coi suoi delicati e ricchi paesaggi, con tutti i suoi mille colori, sfumanti l'uno nell'altro; e non soltanto questo bianco e questo nero, i due colori dell'orrore. E c'è un venticello tiepido che risveglia le erbe e i fiori dei campi, le cime degli alberi, che incresca la superficie delle acque. E ci sono gli animali che prendono la via del caldo covone o del nido (CR, 551).

A differenza dei molteplici animali che abitano quel *laggiù*, in questo spazio di nulla che si fa claustrofobico pertugio mentale, in questo luogo di abolizione in cui il tempo è un «tempo senza scopo» (CR, 563), risiedono solo bestie invisibili, animali psichici, raptus pulsionali, vere e proprie suggestioni psicotiche che «quando una di esse comincia a ossessionare il pensiero, il discorso si mette a girare a vuoto, e l'Io comincia a disgregarsi»<sup>24</sup>, come nel caso del Porrovia, «a cui va riservato un posto centralissimo nel girone di spettri messo in scena da Landolfi»:<sup>25</sup>

Il porrovia! Che bestia è il porrovia? [...] ha un'aria tra il tapiro e il porco o il babirusa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. [...]

Il porrovia si aggira grigio nelle tenebre, il porrovia viene, va, il porrovia è una massa che io non posso inghiottire.

Il porrovia non è una bestia: è una parola (CR, 564).

Al limite tra creatura mentale e frammento del preconsciouso che balza fuori da quel diario schizofrenico e allucinato, il Porrovia si inserisce in una più ampia pinacoteca di fantasmi linguistici (o meglio, prelinguistici) e di animali cerebrali che allargano il cerchio del dicibile, orchestrando un mondo di ombre linguisticamente intangibile, come le 'canie', a metà tra le patate e i cani, proprio perché «le patate, si capisce, sono animali [...] strani animali anche i cani»<sup>26</sup>, oppure le 'veranie' de *La pietra lunare* o il 'vipistrello' di *Cancroregina*, un pipistrello mentale – un «animaletto schifoso che corrode dall'interno l'equilibrio mentale»<sup>27</sup> – che abita gli inquietanti paesaggi psichici, le perturbanti radure interiori e che svolazza «tra le pareti della mia scatola cranica» (CR, 561). L'universo alterato di

<sup>24</sup> AMIGONI, *Fantasma nel Novecento*, 83.

<sup>25</sup> Ivi, 79.

<sup>26</sup> ID., *La morte del re di Francia*, in *Opere*, I, cit., 28.

<sup>27</sup> S. LAZZARIN, *Vipistrello, colombe, animale goglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, «Italiens», X, 2006, 283.

fantasmi che accompagnano gradatamente le degenerazioni di quello che Ernestina Pellegrini definisce un «io scuoiato»<sup>28</sup>, secondo Landolfi risultano:

Parole-vitici, si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto con la realtà fenomenica. Ora: che cosa sono esse? Sono oggetti irricognoscibili o veramente parole autonome? E, nel secondo caso, donde vengono o cosa simboleggiano? E noi stessi cosa dobbiamo farne, in quale spazio, in quale abisso dell'anima lasciarle sciamare?<sup>29</sup>

Le parole-vitici sono quasi sempre animali-vitici che corteggiano il nulla, che nascono dalla follia e dalla nevrosi, dai pertugi e dai recessi dell'io, e questi «mostri-affioramenti dell'inconscio, creature rigurgitate da un sogno o da un incubo, esseri che emergono dal profondo»<sup>30</sup> si palesano come schegge che saltano fuori dai ripostigli interiori, come lapsus che annullano tutti i legami con la realtà fenomenica, proprio perché «l'epifania improvvisa dell'animale, incorporato nel tessuto vivo del linguaggio, fa tutt'uno con la scrittura stessa, sottoponendola ad un processo di animalizzazione e aprendo un'inattesa porta su di una dimensione assolutamente 'altra'». <sup>31</sup> Interamente fatti di linguaggio e di materiale extralinguistico che entra in contatto con l'allucinazione e la schizofrenia, questi vampiri della mente, nati dalle deflagrazioni psichiche e linguistiche, si alimentano nella propria abolizione e scandiscono i ritmi della degenerazione, come quel Porrovio che, a metà tra parola e creatura inconscia, nella scrittura diaristica si fa «bestia folgorosa». Dunque, se l'autore si domanda «dove vengono difatto queste strane parole su cui io non ho dominio, sorte d'un tratto e che mi son come estranee, se non dal fondo di una mia follia?»<sup>32</sup>, ecco che le parole diventano «veicoli di esportazione di un veleno interno, ombre tangibili di ombre informi, forme di vuoti senza forma, simulacri di nulla»<sup>33</sup>, tanto da rivelare una consistenza vuota e al contempo esistente. Animali-parole, dunque, che affollano le menti dei protagonisti landolfiani e che sottraggono al narratore il controllo sul linguaggio, essendo «esseri vivi e autonomi, guizzanti e imprevedibili, che possono sfuggire via da ogni controllo, provocando emorragie di senso, pericolosi svuotamenti e dispersioni di identità del soggetto».<sup>34</sup>

### 3. Terzo ipogeo. Simmetrie del disgusto: carni ragnesche, luoghi-sangue e spazi fobici squilibrati

Turbato l'ordinamento fenomenico e la supremazia del visibile, alcune bestie landolfiane si originano da fantasie ipnagogiche e da profonde simmetrie dell'inconscio, i cui parametri percettivi ospitano un'ottica deformante. In una possibile storia del dormiveglia, la bestia onirica si fa cifra ermeneutica, forma deviata di un'imperfezione patologica, epifania di corrispondenze difettose, come quelle «creature abominose che scendono su noi dalle loro tane tra i monti»<sup>35</sup> di *Visite antelucane*, le quali, tra inquietudini e smarrimenti notturni, ribellandosi agli assetti tassonomici, risultano impalpabili sostanze di sogno, tanto che «le loro tane non sono tra i monti, sono dentro di noi».<sup>36</sup> Se è vero che «il sogno è contemplazione di un abisso in cui si è liquefatta la mente»<sup>37</sup>, le leggi del visibile vanno

<sup>28</sup> E. PELLEGRINI, *L'arte di "aprire una finestra sul buio"*, in AA.VV., *Le lunazioni del cuore*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, (pp.?), 37.

<sup>29</sup> T. LANDOLFI, *De mois*, in *Opere*, II, 765

<sup>30</sup> LAZZARIN, *Vipistrello...*, 277.

<sup>31</sup> TRAMA, *"Come sangue di scarafaggio"...*, 85.

<sup>32</sup> T. LANDOLFI, *Rien va*, in *Opere*, II, 308.

<sup>33</sup> PELLEGRINI, *L'oscuro rovescio...*, 11.

<sup>34</sup> *Ivi*, 8.

<sup>35</sup> T. LANDOLFI, *Visite antelucane*, in *Opere*, II, 1018.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> BIONDI, *Inghiottire la notte...*, 118.

decostruendosi nella debordante galleria visionaria di Rosalba ne *La morte del re di Francia*, in cui – tra un linguaggio intriso di onirismo, sonni infestati e una costante fisicizzazione «nel fecondo interscambio tra l'abisso dell'allucinazione percettiva e l'elementare simbologia della sensualità nascente»<sup>38</sup> – il palcoscenico dell'incubo dà spazio a squilibri psichici, enunciati franti e creature disformi:

Una forma grigia e viscida mette fuori il capo il collo il corpo. Perché, sebbene sia grigia e viscida e perciò non si distingue sullo sfondo del pavimento e del muro, pure a mano a mano che avanza se ne possono discernere il capo il collo e il corpo. [...] Dunque (se la relazione non è chiara non monta) è una bestia. La bestia, ecco. Ma delle cose, animate o no, che ci colpiscono come la folgore, delle cose che ci riempiono di attento meticoloso orrore, delle cose enormi e inaudite, non è vero che si riescano ad osservare tutti i minuti particolari. Perciò come precisamente la bestia sia fatta non si può dire: ma ha gli occhi duri cornei e rappresi degli animali che non vedono, opachi e velati come quelli dei trichechi, un muso viscido e tenero, lunghissimi baffi sottili e sensibili abbrividenti al contatto dell'aria. A guardarla meglio, anche il muso abbriviva più di quello dei conigli, tutta la pelle della faccia abbriviva. Bisogna dir così, perché la testa della bestia, erta sopra un collo alto e intaccato di solchi nel viscidume, aveva alcunché di umano. Gli occhi avevano la guardata di fronte, non di lato o sfuggente. Il suo corpo ... il suo corpo chi lo sa? Ma era facile sentirne la forma generale. La bestia era una testa, come certi uomini sono un naso. Una mostruosa testa delicata e sensibile come... trovato! come la testa delle canie! Tesa, la bestia cieca. Verso che cosa?<sup>39</sup>

In questo processo di teratogenesi, l'origine dell'ircocervo è data dalla deformazione delle singole parti corporee, spesso indescrivibili, lasciate all'irrepresentabilità, sospese in quella demonizzazione che risulta cifra di ambiguità e di mutevolezza. Se è vero che Platone nel *Timeo* descrive l'apparato riproduttivo femminile come un animale desideroso di fare figli, capace di errare qua e là per tutto il corpo, è altrettanto possibile azzardare un confronto tra la bestia di Rosalba e l'utero, tanto che, nella *performance* onirica della ragazza, «la bestia mostra l'ormai avvenuta fusione di realtà corporea e immaginario pulsionale, il reciproco compenetrarsi di anticipazione desiderante [...] ed effettualità fisiologica».<sup>40</sup> Dunque, l'intimità di Rosalba, i segreti reconditi del suo corpo dissanguato e la sua prima mestruazione figurano l'assalto dell'ignoto, l'immateriale fantasma apofatico della mente, come quell'enigmatica creatura che «fa essere ciò che l'occhio non riesce a discernere, qualcosa che il pensiero e la parola discorsiva non sono in grado di padroneggiare, esteriorizzando in un dispositivo segnico la non redimibile pluralità delle istanze responsabili del turbamento psichico».<sup>41</sup>

Nell'ampio ventaglio di turbamenti che accompagnano e caratterizzano i personaggi landolfiani, la solipsistica psicopatologica di Tale si infittisce di fissazioni fobiche che invadono il racconto già dal primo capitolo: «aveva un punto debole. E il suo punto debole erano i ragni» (MRF, 20). Se è vero che il ragno risulta *leitmotiv* di questo bestiario maledetto, creatura-principe dell'*unheimlich* landolfiano, ritornello ossessivo e paranoico che abita gli spazi fobici, tanto da creare uno «*shock* catartico disvelatore della vera natura di una zoofobia estrema»<sup>42</sup>, ecco che, limitatamente a *La morte del re di Francia*, si contano quindici occorrenze del lemma 'ragno', nonché ventuno occorrenze del plurale

<sup>38</sup> F. SECCHIERI, *Scrivere la bestia. Analisi de La morte del re di Francia*, in Id., *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006, 150.

<sup>39</sup> LANDOLFI, *La morte del re di Francia*, 29 (d'ora in poi MRF).

<sup>40</sup> SECCHIERI, *L'artificio naturale...*, 153.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> G. ANDREOZZI, *Dal bestiario landolfiano: il ragno, l'animale-totem*, in AA.VV., *La "liquida vertigine"*, 210.

‘ragni’. In questo racconto-ragnatela, la cui scrittura nervosa è costellata da deliri onirici, ataviche paure, lapsus, emersioni dell’inconscio e da un «aracneomorfismo allucinato»<sup>43</sup>, sono riscontrabili traumi psicofisici, fremiti d’orrore e furori macabri tutti condensati in una vera e propria fenomenologia ragnesca. Se l’immagine dell’aracnide allude al caos, al disordine psichico, alla ragnatela-prigione che scandisce i moti di attrazione e fobica repulsione, ecco che i rimandi cromatici non risultano casuali, come quel ragno «enorme e gelatinoso, di color gialletto incarnatino» (MRF, 20), che si riflette sul «figliuoleto malaticcio e d’occhi gialli» (MRF, 22), tanto che «Tale capì. Capì ora, all’improvviso all’impensata, di che colore fossero gli occhi di suo figlio: colore del corpo di quei ragni» (MRF, 38). A conferma che il giallo si fa cromatismo sinistro e oscuro, vera e propria «affinità elettiva con il pus»<sup>44</sup>, nonché rivelatore di presenze perturbanti e minacciose, è possibile ravvisare nel quinto capitolo – sulla base anche delle parole di Catherine de Wrangel<sup>45</sup> – quel «tono giallognolo» (MRF, 41) del cielo e quel «riflesso gialliccio» (*ibidem*) dell’aurora, funzionali alla riemersione dell’ossessione paranoica, così che «tutto il contrafforte si mutò in un mostruoso corpo di ragno: di quei ragni che hanno per corpo una vescichetta di sanie» (*ibidem*). Dopo una «riconciliazione con nemici ancestrali» (MRF, 42), il racconto si chiude con quella formula paradossale e trionfante, enigmatica e profetica, che volutamente si fa inconcludente: «fiorisca pure la carne ragnesca!» (*ibidem*).

In questa tenaglia di visioni teratomorfe, per comporre una mappatura delle occorrenze ragnesche, è doveroso rimandare anche a testi in cui – più o meno chiaramente – sono rintracciabili presenze della forma-ragno, come Tombo de *Le due zittelle*, il quale «attraversata velocemente, a ragno, la cappella per tutta la sua lunghezza, non si sarà inerpicato sull’altare»<sup>46</sup>, dato che «pareva un mostruoso ragno»<sup>47</sup>, o ancora la luna ne *La pietra lunare* «andrà tessendo la sua rete»<sup>48</sup>, oppure l’astro lunare de *Il racconto del lupo mannaro* è un «grosso oggetto rotondo simile a una vescica di strutto»<sup>49</sup>, dove il corpo del ragno, come si evince da *La morte del re di Francia*, è una «vescichetta di materia purulenta: una vescichetta di sanie» (MRF, 38). Il complesso immaginario aracnoide di Landolfi trova una possibile condensazione centripeta di significati nel racconto *Un ragno*, proprio perché diviene esemplificazione primaria di questa tastiera del lugubre, fatta di metafore totemiche, di incontri teriomorfici e di consueti ribrezzi. Se nel dinamico mosaico landolfiano alberga l’animale che «non trova posto nel mondo»<sup>50</sup>, l’immagine del ragno nella sua perfetta geometria, nonché nel suo disordine ancestrale, attraverso le fessure oniriche e gli spasmi nevrotici, si rivela portavoce di un io scarnito, imprigionato nella mortifera ragnatela interiore.

Il ragno in sé senza dubbio non può essere definito un brutto animale; la sua forma compiuta e simbolica non può anzi, nella sfera intellettuale ed estetica, che riuscire gradita. [...] Ma superino essi appena (con tutte le zampe) le proporzioni di una comune moneta da dieci lire, che subito una violenta repulsione e attrazione, un sudor freddo, un disordine del cuore, come in presenza d’un mortale nemico.<sup>51</sup>

<sup>43</sup> Ivi, 211.

<sup>44</sup> S. TOMASO, *Landolfi di bestia in bestia*, in *Il Bello della Bestia. Saggi sulle esitazioni del Fantastico*, Transeuropa, Ancona, 1998, 143

<sup>45</sup> «Nella civiltà occidentale il giallo è per tradizione il colore dell’infamia: basti pensare alla camicia di zolfo degli eretici, allo stendardo giallo in marina, alla stella imposta dai nazisti agli ebrei; è anche il colore dei mariti ingannati. Ma stranamente non ha in Landolfi questo significato. Per lui è sì un colore malefico, legato al mondo fantastico e a quello della follia, ma non mai infamante.» (C. DE WRANGEL, *Colori e fondali nell’opera di Landolfi*, in «La scrittura – Rivista trimestrale di scrittura», Anno I, n. 2, Roma, 1996, (pp.?), 22).

<sup>46</sup> T. LANDOLFI, *Le due zittelle*, in *Opere*, I, 411.

<sup>47</sup> Ivi, 406.

<sup>48</sup> ID., *La pietra lunare*, 193.

<sup>49</sup> ID., *Il racconto del lupo mannaro*, 247.

<sup>50</sup> ID., *Un ragno*, in *Opere*, II, 152

<sup>51</sup> *Ibidem*.

Parimenti ai ragni cadaverici che popolano il bestiario cimiteriale di Alfred Kubin e a quelli misteriosi dal volto semiumano della pittura di Odilon Redon, le creature aracnoidi di Landolfi si rivelano contraccolpi macabri, perché abitano la deformazione, danno corpo a mondi paralleli, agli abissi dell'inconscio che graffiano costantemente quel limite tra reale e irreale, come nel racconto *Il babbo di Kafka*, in cui si inscena una metamorfosi insettiforme che evidenzia le dinamiche dell'ossessione: «Ma Kafka guardava l'animale, o uomo, cogli occhi sbarrati e non muoveva un dito; se non che andava arretrando insensibilmente verso un angolo della casa. Gli è che quella testa (come seppi poi) era appunto la testa di suo padre, morto tanto tempo prima». <sup>52</sup> In questa atmosfera di *suspense*, da cui riaffiorano le inquietudini e le contraddizioni dell'incubo, il mostro ragnesco dal volto umano – che si fa portavoce di una biologia inarticolata e demoniaca – è descritto con quel gusto macabro frammisto all'orrido che richiama chiaramente il motivo della *Metamorfosi* kafkiana, così da assumere «il linguaggio immaginativo ovvero l'agghiacciante ovvietà che a un certo momento, in un interno abitato, si manifesti la presenza di un animale mostruoso che contiene integra la nostra sofferente umanità». <sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> ID., *Il babbo di Kafka*, in *Opere*, I, pp. 289-290.

<sup>53</sup> S. ROMAGNOLI, *Landolfi e il fantastico*, in AA.VV., *Le lunazioni del cuore*, 23.