

Silvia Zangrandi

Uno spazio femminile per il fantastico.
Riflessioni attorno ad alcune narratrici
del Novecento



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

«Je suis l'espace où je suis»
(N. Arnaud)

Introduzione

Questo studio prende le mosse da una domanda: con quali modalità le donne si dedicano nel Novecento alla letteratura fantastica? In altri termini, esiste un fantastico al femminile? Per rispondere sono state individuate alcune narratrici, distanti tra loro geograficamente, culturalmente e operativamente (nascono in anni lontani tra loro), che coprono l'intero secolo. Le donne interpretano, definiscono e danno significato alla realtà sociale in modi diversi e contrastanti a seconda delle storie personali legate alla loro età e alla loro generazione¹. La lettura dei loro scritti mostra la presenza di diversi elementi comuni: l'eccentricità della letteratura femminile intesa come essere fuori dal centro e, in ambito letterario, fuori dalla tradizione e dal canone; la scrittura considerata come pratica di conoscenza; il sogno che non si oppone alla veglia ma si confonde in essa diventando addirittura il collegamento tra ciò che è tangibile e ciò che è impalpabile, funzionale a costruire un discorso sulla realtà; l'apertura e la disponibilità nella relazione con l'altro da sé, con lo straniero, con il diverso, sia esso essere umano, animale o vegetale, reale o appartenente a sfere diverse dal sensibile; la collocazione dello straordinario nel quotidiano dove scenari urbani si aprono a eventi che si allontanano dal reale; la donna come custode del domestico... In questo studio soffermeremo la nostra attenzione sul valore della spazialità e prenderemo in considerazione gli scritti in cui le vicende - narrate da donne al quadrato, ossia da donne che, scrivendo, mettono al centro dei loro scritti altre donne - si svolgono all'interno di ambienti quotidiani e domestici, in abitazioni private, perché, per dirla con Pierrot, «gli spazi privati raccontano la vita sociale delle persone e rivelano i loro segreti interiori perché vi partecipano attivamente»². Ci lasceremo trasportare dalle suggestioni offerte da Gaston Bachelard in *La poetica dello spazio* poiché condividiamo l'idea di fondo; qui infatti si tenterà di «determinare il valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi amati»³. Abbiamo detto che la scrittura rappresenta un atto conoscitivo,

¹ Cfr. JANE PILCHER, *Women of Their Time: Generation, Gender Issues and Feminism*, Aldershot, Ashgate 1995, p. 138.

² MICHELLE PERROT, *Gli spazi del privato*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo, Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, Torino, Einaudi 2003, pp.495-519, p. 507.

³ GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958; *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo 1975; 2006, p. 26.

di conseguenza questo atto porta con sé il paradigma del ritrovamento, «un atto visivo intenzionato a guardare non solo intorno e dietro il sé, ma anche nell'ambito di un più complesso intérieur»⁴. L'«intérieur» al quale si riferisce Ilaria Crotti non è unicamente lo spazio dentro di sé che la sensibilità femminile è pronta a scandagliare, ma è anche lo spazio occupato dai luoghi frequentati dalle donne: interni di case, salotti, biblioteche... La donna è infatti la custode del domestico, l'angelo del focolare, tuttavia la casa non è solo luogo di centralità narrativa ma anche ideologica in quanto espressione di norme maschili; nel fantastico le donne cominciano «a disabitare l'abituale [fanno] insorgere l'insolito tra le cose familiari»⁵.

Non importa se le scrittrici qui convocate hanno dedicato la loro intera produzione al modo fantastico o se l'avvicinamento al modo in oggetto ha rappresentato una deviazione dalle proprie inclinazioni letterarie. Ciò che interessa è esaminare come lo spazio domestico sia la matrice comune a tutte agli scritti qui convocati, dalla quale far scaturire l'elemento fantastico. È però bene precisare che la scelta del fantastico non rappresenta una possibilità di fuga dal reale, ma una modalità diversa di fare i conti con la realtà. Per manifestarsi, il fantastico esige la presenza del reale, presuppone il concetto di realtà, richiede uno spazio noto, un fondamento di conoscenza comune: sono proprio gli «effetti del reale» a rafforzare l'illusione di referenzialità dalla quale prende l'avvio una situazione che presto si presenta disorientante proprio a confronto con la realtà⁶. Il racconto fantastico del Novecento predilige luoghi familiari (interni di case, strade di città reali) dove ambientare le sue storie⁷. In questo spazio, circoscritto e conosciuto, l'introduzione

⁴ ILARIA CROTTI, *Ritrovar(si) lo spazio*, in Tiziana Agostini, Adriana Chemello, Ilaria Crotti, Ricciarda Ricorda (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Padova, Il Poligrafo 2004, pp. 19-22, p. 19.

⁵ CLOTILDE BARBARULLI, LUCIANA BRANDI, *Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico*, in Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder (a cura di), *La perturbante. Die Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi editore 2003, pp. 149-176, p. 149.

⁶ Secondo Lugnani, il racconto fantastico «mette in sequenza su un tronco realistico un evento inesplicabile che assume progressivamente fisionomia e spessore come scarto paradigmatico mano a mano che si dimostra impossibile ridurlo a fatto strano e a pura emergenza surrealistica e che il racconto fa risultare gratuito ed illecito spiegarlo mediante il paradigma [...] del meraviglioso. Anziché muovere alla ricerca d'una soluzione, il fantastico le elimina via via tutte e per questa strada lascia alla fine sussistere l'evento inesplicabile». LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in Remo Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi 1983, pp. 64-65.

⁷ Ci permettiamo di rimandare al nostro studio *Città reali oltre il reale: incursioni del fantastico a Milano, Venezia, Roma* in Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, tomo III, Pisa, Edizioni ETS 2012, pp. 443-452.

repentina e anomala di eventi straordinari, che tuttavia pare non appartengano ad altri mondi possibili ma, al contrario, sembra che si agitano nella vita di tutti i giorni, comporta un profondo senso di smarrimento: apparizioni inspiegabili, fenomeni imprevisi minacciano le nostre abitudini e conducono alla consapevolezza che non esiste una verità univoca, ma una serie infinita di possibili verità che, alla fine, si rivelano tutte illusorie.

Sebbene con modalità diverse, le opere qui considerate mostrano come la predilezione per il modo fantastico non rappresenti una possibilità di fuga dal reale, ma una modalità diversa di relazionarsi con la realtà. Tale atteggiamento è stato messo in luce in una raccolta di saggi sulla letteratura comparata al femminile dal titolo emblematico *S/Oggetti immaginari*, dove

la barra serve [...] a indicare il desiderio che nasce dall'incontro-scontro della nostra soggettività con il mondo, un desiderio di relazione che potremmo chiamare di comparazione e qualche volta utopia [...] "S/ Oggetti immaginari" esprime quindi anche il desiderio che il soggetto opponga efficace resistenza alla minaccia dell'oggettivazione e della reificazione.⁸

La casa e le donne

La coscienza dell'essere umano è legata al dato spaziale: lo spazio assimilato culturalmente e architettonicamente è un elemento attivo della coscienza umana. Lo spazio, come ci ricorda Lotman, è un a priori di ogni racconto e in esso hanno luogo non solo le azioni, ma anche tutto ciò che non è azione, ovvero le riflessioni, i sentimenti, le ansie dei personaggi. Partendo dal presupposto che la casa può essere assunta come strumento di analisi per l'anima umana⁹, tenteremo di fare una distinzione tra le diverse sfaccettature che l'ambiente domestico può assumere in relazione all'essere femminile che lo abita. Per dirla con Lotman, il mondo creato dall'essere umano riproduce la sua idea della struttura globale del mondo. A ciò è collegata l'elevata simbolicità di ciò che, in un modo o nell'altro, è relativo allo spazio abitativo da lui creato¹⁰. Infatti, generalmente i racconti si caratterizzano per le avventure vissute da uno o più personaggi all'interno di uno spazio che le rende possibili. Sandra Gilbert e Susan Gubar evidenziano la frequenza di metafore spaziali nella letteratura scritta da donne che testimonia l'ansia femminile nei confronti dello spazio vissuto. «Anxieties

⁸ LIANA BORGHI, RITA SVANDRLIK (a cura di), *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattroventi 1996, pp. 15, 58.

⁹ Cfr. GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 28.

¹⁰ JURIJ LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti e Vitali 1998, pp. 38-50.

about space sometimes seem to dominate the literature of both nineteenth-century women and their twentieth-century descendants»¹¹. Come sostiene Rita Wilson, «while in nineteenth-century fiction home-spaces usually represent bounded, private (feminine) spaces in opposition to public (masculine) spaces, many twentieth-century women writers use their gender position to transform domestic space into a place of possibility»¹². In effetti, gli scritti qui convocati sono la dimostrazione che la tematica è presente tra scrittrici diverse tra loro per provenienza, interessi e operatività. Si ha quasi la sensazione che l'immaginario narrativo femminile debba necessariamente confrontarsi con gli archetipi secolari che associano il corpo della donna all'immagine di ambienti chiusi come la casa, la stanza... Come vedremo ci sono donne che vivono sempre negli stessi spazi, altre che sporadicamente lasciano la tranquillità della loro casa, altre ancora che vivono il mondo esterno. Anche quest'ultime, però, pur percorrendo il mondo, non ne prendono possesso e portano con sé il loro spazio privato. «Houses reveal the sense of inadequacy that women experience, and thus become a metaphor for their displaced identities»¹³. Questo lavoro, per ovvie ragioni di spazio, potrà prendere in considerazione solo un numero esiguo di scritti. In essi la casa si offrirà a seconda dei casi come occasione di maturazione, come custode della memoria, come luogo di reclusione, come proiezione di sé.

La casa come occasione di maturazione

L'*Unheimliche* freudiano, punto nevralgico dal quale far partire ogni riflessione sulla produzione fantastica, si dimostra insufficiente a trattare del fantastico al femminile poiché il fantastico delle donne sta «nello spazio dell'utopia, della libertà e del divenire»¹⁴. Il romanzo di Gioconda Belli, *La mujer habitada* si offre come dimostrazione della possibilità di maturazione e di crescita offerta dalla casa. Qui si intrecciano e parallelamente si svolgono le storie di due donne: Itza e Lavinia. Il lontano passato dell'azteca Itza rivive nel presente della giovane e moderna Lavinia che trae forza e coraggio dalle

¹¹ SANDRA M. GILBERT, SUSAN GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press 1979, p. 83.

¹² RITA WILSON, *Location, Location, Location: the Topos of the House in the Narratives of Contemporary Italian Women Writers*, in Adalgisa Giorgio and Julia Waters (eds.), *Women's Writing in Western Europe. Gender, Generation and Legacy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing 2007, pp. 331-346: pp. 331-332.

¹³ Ivi, p. 334.

¹⁴ UTA TREDER, ELEONORA CHITI, *Il/la perturbante: una questione di genere*, in Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder (a cura di), *La perturbante*, cit., p. 6.

sensazioni inspiegabili che le derivano a sua insaputa dall'antica Itza. Per un processo di metempsicosi, Itza rinasce in un albero di arancio posto nel giardino di Lavinia e tra l'arancio-Itza e Lavinia nasce un profondo sodalizio: la generosità e il coraggio dell'azteca, che ha dedicato la sua vita alla lotta contro gli oppressori per proteggere i deboli, rivivranno in Lavinia che sentirà di non poter sopportare «privilegios frente a la injusticia»¹⁵. Attraverso il succo delle arance che Lavinia berrà nell'intimità delle mura domestiche, Itza entra nel suo corpo e impara a orientarsi nel labirinto di immagini e suoni che fanno parte della vita di Lavinia: i sentimenti e le sensazioni delle due donne si mescolano e passano dall'una all'altra in un alternarsi di ricordi per Itza e di decisioni per Lavinia. L'incertezza di Lavinia nel decidere se intraprendere o no la via della pericolosa contestazione contro il generale dittatore è supportata e stimolata da Itza che ricorda le lotte coraggiose e impari contro la dominazione spagnola; nello stesso modo lo spavento provato da Lavinia alla vista delle pistole nascoste nella valigetta di pronto soccorso di Flor è parallela a quella provata da Itza alla vista dei cavalli spagnoli. L'uso del tempo e dello spazio crea un'atmosfera magica e leggendaria che sfugge alla norma; lo spazio a volte si restringe in una casa, in un giardino, nella limitatezza di un albero, nelle «entrañas selváticas de las montañas»¹⁶, in una piccola casa con un focolare in un angolo; a volte si dilata nelle distese dei boschi, nelle estese piantagioni di mais, nei grandi bananeti. A volte c'è confusione tra passato e presente, in una sospensione temporale tra la realtà viva dell'attualità e quella dei secoli passati. *La mujer habitada* «è un romanzo che trascende la realtà»¹⁷: la realtà e l'irrealtà si mescolano e si fondono armonicamente e attraverso la vita di due donne coraggiose che, in un susseguirsi di avvenimenti a volte gioiosi a volte cruenti, hanno dedicato la loro vita a alti ideali quali l'amore per la giustizia sociale, l'amore per la libertà, la compassione per i deboli e gli emarginati: l'essere donne è per loro il modo di partecipare alla lotta accanto agli uomini anche se in modo diverso perché «c'è un modo femminile di fare le cose»¹⁸.

¹⁵ GIOCONDA BELLI, *La mujer habitada*, Managua, Editorial Vanguardia, 1988; Tafalla, Editorial Txalaparta 1997, p. 172.

¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁷ GIOCONDA BELLI, Intervista a Gioconda Belli di Anna Maria Torriglia, in appendice a G. Belli, *La donna abitata*, Roma. E/O 2006, p. 460.

¹⁸ Ivi, p. 463.

La casa come custode della memoria

L'anima allegra, protagonista del divertente racconto di Elizabeth Bowen, si manifesta all'interno della casa che ne custodisce la memoria. In *The cherry soul* una cuoca - di cui il protagonista ignora la morte - si diverte a disseminare la casa di biglietti sconcertanti che «bored the somewhat unnecessary statement: I AM NOT HERE. To this was added, in brackets: "Look in the fish kettle"»¹⁹. Il narratore e protagonista invitato a passare alcuni giorni presso questa casa chiede spiegazioni riguardanti la cuoca alla vecchia zia che abita lì; quest'ultima, con molta naturalezza, risponde: «Of course, she has gone: that happened a year ago. She must have left several messages, I suppose»²⁰. Il racconto si inserisce nel panorama novecentesco in cui la presenza dei fantasmi viene percepita come naturale e perde così il suo potere sconvolgente²¹: anche nel racconto di Elizabeth Bowen, i fantasmi si muovono all'interno di un ambiente quotidiano, non in un'aura misteriosa e perturbante come un castello ma tra le pareti domestiche. Pur trattandosi di una presenza incontrollabile, il soprannaturale è accolto come cosa naturale e ovvia, la sua presenza è addirittura motivo di sicurezza: «Oddly enough (perhaps) I felt fortified: [...] the cook was supplying that touch of nature I had missed since crossing the Rangerton-Karneys' threshold»²². D'accordo con Farnetti, «il perturbante sembra presentarsi dunque, per una donna, come occasione insperata per tentare forme inaudite di rappresentazione di sé e del proprio desiderio: quasi che la "casa", spazio femminile per eccellenza, proprio laddove la si scopra "infestata di spettri" possa essere veramente abitabile, convertendosi in spazio [...] della libertà»²³. Il racconto di Bowen si offre come dimostrazione non solo della possibilità di vivere in una casa occupata da un fantasma, ma anche, paradossalmente, della serenità che il fantasma porta con sé. Il racconto di Bowen dimostra come lo spazio chiuso dia vita a una sorta di bipolarità che accosta a momenti di oppressione momenti di liberazione portatrici di inaspettate occasioni fantastiche.

¹⁹ ELIZABETH BOWEN, *The cherry soul*, «Listener», 24 December 1942; Michael Cox, (ed.), *The Oxford Book of Twentieth-century Ghost Stories*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996, p. 162.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Sull'argomento cfr. SILVIA ZANGRANDI, *Pagine infestate. I fantasmi e la tradizione fantastica del XX secolo*, Milano, Arcipelago edizioni 2008.

²² *Ivi*, p. 164.

²³ MONICA FARNETTI, *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, Milano, La Tartaruga edizioni 2008, p. 264.

La casa come luogo per rivalutare la propria esistenza

Gli spazi domestici vengono utilizzati con svariate finalità: in *The supper at Elsinore* di Karen Blixen e in *Alonso e i visionari* di Anna Maria Ortese la casa rappresenta il luogo che facilita la rivalutazione della propria esistenza, o meglio, per dirla con Bachelard, «esaminata negli orizzonti teorici più disparati, l'immagine della casa pare diventare la topografia del nostro essere intimo»²⁴. Nel primo, il fantasma Morten De Coninck che va a trovare le sue due sorelle si materializza esclusivamente all'interno della casa di queste ultime: «there was a slight rustle in the quiet room [...] they saw their brother standing at the end of the table. He stood there for a moment and nodded to them»²⁵. Morten è tornato per informare (dirà: «I come from hell»; «I had five wives»; «in Havana I was hanged») ²⁶ e per essere informato («I was asking about Uncle Fernand [...] Is still alive? [...] And Aunt Adelaide, is she dead too?») ²⁷. Il racconto ci lascia più volte sconcertati: la presenza del fantasma non solo non inquieta, ma aiuta le sorelle a riflettere su situazioni e comportamenti che mai prima di allora avevano attratto la loro attenzione. Costrette a confrontarsi con qualcosa che va oltre la loro esperienza, le due donne rivedono il loro concetto di realtà e la loro relazione con il mondo che le circonda. Infatti il ritorno di Morten le aiuta a rivalutare la casa di Elsinore: «Was it that the house of their childhood and young days had seemed to them a little empty and cold, a little grave-like, until it had a ghost in it?»²⁸; Morten le sollecita a ricordare la loro infanzia spensierata e aiuta Fanny «to lift at last all the deadly weight of her whole life off her»²⁹, al punto che, dato assolutamente sconcertante, ella dichiarerà il suo disperato bisogno del fantasma per riuscire a dare un senso alla sua esistenza, sconvolgendo completamente i canoni tradizionali delle storie di fantasmi: «“Morten!” she cried in a long wail. “Brother! Stay! Listen! Take me with you!”»³⁰. Lo spazio abitato non ha più esclusivo valore protettivo, ma si apre al nuovo, al diverso, non è «spazio indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra: esso è vissuto e lo è non solo nella sua positività, ma con tutte le parzialità dell'immaginazione»³¹.

²⁴ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 27.

²⁵ ISAK DINESEN (KAREN BLIXEN), *Seven Gothic Tales*, London, Putnam 1934; 1969, p. 305.

²⁶ Ivi, p. 308; 312; 319.

²⁷ Ivi, p. 320.

²⁸ Ivi, p. 303.

²⁹ Ivi, p. 325.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 26.

In *Alonso e i visionari* di Anna Maria Ortese si assiste all'irruzione dello spazio esterno nello spazio interno (quello che Lotman chiama "nozione di frontiera")³². Stella Winter, personaggio centrale attorno al quale ruotano le vicende di *Alonso e i visionari* di Ortese, apre, sia pure con grandi difficoltà, la rassicurante intimità della sua casa al nuovo, all'altro, al difficilmente credibile. Anna Maria Ortese, in un articolo del 2 giugno 1996 apparso su «La Stampa», spiega che per raccontare questa storia aveva «bisogno di un personaggio "ordinario", senza immaginazione né grandi qualità umane, una donna, d'età e possidente, che ascoltava senza capirla la storia del puma da un altro personaggio»³³. Questa donna si chiama Stella Winter Grotz; Stella, al riparo da tutto ciò che proviene dall'esterno nella sua bella casa di Realdina, un villaggio di frontiera, ascolta (o forse subisce) la storia del puma Alonso che l'amico Jimmy Op le racconta. Alonso è un cucciolo di puma che diventa amico inseparabile del piccolo Decio, figlio del professor Antonio Decimo; alla morte del bambino avvenuta in Arizona, il puma dal deserto viene inspiegabilmente portato in Italia da Decimo, uomo razionale che non ammette che un animale possa soffrire per la scomparsa di un bambino. L'animale morirà ma riapparirà più volte a Op e a un certo punto forse anche a Stella presso la sua casa. La vicenda si muove tra elementi reali ed elementi visionari e favolistici e si conclude con la pazzia e la morte di Op, convinto di essere stato anche lui causa del dolore e della morte del puma. Si ha la sensazione che il calore non solo tangibile racchiuso nella casa di Stella (con alta frequenza si legge della pace che aleggia nella casa, i racconti avvengono quasi sempre davanti al camino del salotto o davanti a una finestra ben chiusa ma che permette di vedere il vento soffiare tra gli alberi e il gelo all'esterno)³⁴ funga da detonatore nella mente di Op e faccia scaturire una serie di riflessioni che, unite a una capacità non comune di rêverie, lo convinceranno della sua colpevolezza, ovvero il non aver tentato di evitare il male inferto al puma. Del resto, d'accordo con Bachelard, la casa «fornisce un riparo alla rêverie, protegge il sognatore [...] è uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni dell'uomo»³⁵. Alonso rappresenta i dolori del mondo, viene definito "piccolo cristo",

³² Per approfondimenti si rimanda a GUIDO GUGLIELMI, *Situazioni del racconto*, nell'ambito del seminario "Spazialità e testo letterario" tenuto il 12 marzo 2002 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna: http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=8697.

³³ ANNA MARIA ORTESE, *Il puma dal cuore umano*, «La Stampa», 2 giugno 1996, p. 17.

³⁴ Bachelard ci ricorda che l'inverno e la neve mettono in atto una negazione cosmica e aumentano di intensità tutti i valori di intimità. Cfr. GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 67.

³⁵ Ivi, p. 34.

incarna il simbolo della mitezza e della bontà e sollecita la ricerca dell'armonia col mondo. Nel corso della narrazione Stella spesso vorrebbe allontanare da sé i pensieri che più la turbano e le situazioni alle quali non è in grado di dare una spiegazione razionale (non a caso, parlando di se stessa, dice: «tutto questo fantastico, che era cresciuto come un mostro nella vicenda, era la cosa più odiata da Stella Winter. Ordine, pulizia, chiarezza, qualche malinconia, ma non troppa, erano state la regola della sua vita»)³⁶. Frequentemente Stella viene descritta mentre, protetta dietro ai vetri della finestra, vede il vento soffiare con violenza, immagine metaforica che sta a indicare come i fatti narrati da Op (rappresentati dal vento intenso) non la sfiorino. La donna, inizialmente senza passioni, fredda e distaccata, riesce, dopo faticoso tirocinio, a scardinare una visione del mondo falsa e cinica grazie alla frequentazione di Op, che rappresenta per lei la rivelazione della verità. Gradualmente Stella si lascerà coinvolgere dai fatti, e ciò culminerà nella preghiera finale nella quale Stella invoca la comprensione e il perdono dell'«eccelso Spirito, autore di Cuccioli e altre visioni» e a lui chiede di perdonare le rozzezze umane, di illuminare, salvare, consolare le creature della terra e di donare «la certezza di un'alba e di un'aurora che non finiranno più»³⁷. Ciò che colpisce è che la vicenda ha come punto di partenza e di arrivo la casa di Stella. Nella sua casa Stella scopre una dimensione di sé mai esplorata; nella casa di Stella Op rielabora le vicende del puma. E ancora una volta ci viene in soccorso Bachelard, che sostiene che «l'essere che ha trovato un rifugio [...] vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso i pensieri e i sogni»³⁸.

La casa come luogo di reclusione

Negli scritti qui convocati con frequenza la casa rappresenta un luogo di reclusione, come accade nella maggior parte dei racconti *La cerimonia del tè in presenza del lupo* (1995) della scrittrice iraniana Shahrnush Parsipur. Gli accadimenti surreali, a volte macabri, lasciano il lettore spaesato; i fatti assurdi si mescolano con la quotidianità e la situazione reale finisce per sconfinare con l'immaginario e il surreale. Un filo sottile e impalpabile lega le stravaganze descritte che sembrano il frutto di neuropatie dovute al male di vivere in un clima di oppressione; Parsipur afferma: «quando paura e persecuzione

³⁶ ANNA MARIA ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi 1996, p. 174.

³⁷ Ivi, p. 245.

³⁸ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 33.

superano certi limiti, le persone entrano in un mondo di fantasia»³⁹. Le ragazze del racconto *M* stanno in casa, ascoltano dischi e cantano canzoni tristi: lo stare chiuse per loro non è dovuto ad agorafobia, ma alla costrizione di attendere un marito. La protagonista di *L'azzurra primavera di Katmandu* guarda dalla finestra della sua stanza un ampio giardino; è chiusa in questo spazio in compagnia di un cadavere devastato dagli scarafaggi, indifferente a tutto; in modo assurdo e straniante la donna non è affatto spaventata o preoccupata da questa situazione strana e irreale, solo la lettura del giornale le permette di evadere e di conoscere il mondo esterno. Come dice Lotman, colui che infrange un limite determina una modificazione. Egli cambia il quadro del mondo. Alla nozione spaziale di frontiera viene quindi ad aggiungersi la nozione, non più solo spaziale, di itinerario. L'itinerario è il movimento che porta da uno spazio ad un altro e rappresenta il momento dinamico, in positivo o in negativo, del racconto. La donna di *Il doppio* entra in una casa dove riceverà protezione da un vecchio e nel suo frutteto autunnale troverà la pace nella «profondità di una fossa»⁴⁰. La ragazza del racconto *Io e George Orwell* dice: «per mantenere una parvenza di libertà personale avevo scelto una vita da reclusa in casa»⁴¹. Ma più che una libertà è una prigione perché le è precluso anche il balcone per il timore che qualcuno possa vederla senza chador. Lo spazio chiuso finisce per diventare una vera e propria marca di riconoscimento della figura attanziale.

La tragica trasformazione dell'istitutrice per mano della bambina a lei affidata narrata da Silvina Ocampo in *El diario di Porfiria Bernal*² avviene all'interno delle mura domestiche. Antonia Fielding, inglese trentenne, nel 1930 si trova in Argentina come educatrice. La bambina a lei affidata, Porfiria, tiene un diario e un giorno, dopo molte insistenze, obbliga Miss Fielding a leggerlo. La prima spia dei poteri che la bambina possiede sono scritti in data 28 marzo: «He inventado esta oración: Dios mío, haced que todo lo que yo imagine sea cierto»⁴³. Da questo momento, il lettore assiste alle molteplici fantasie di Porfiria che ripete più volte di immaginare Miss Fielding simile a un gatto; il 29 settembre si legge: «Miss Fielding [...] empieza a comprender el significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose, dócil,

³⁹ SHAHRNUSH PARSIPUR, *La cerimonia del tè in presenza del lupo*, trad. it di Paola Roveda e Afshin Nassiri, Milano, Tranchida 2011, p. 105.

⁴⁰ Ivi, p. 30.

⁴¹ Ivi, p. 102.

⁴² SILVINA OCAMPO, *El diario de Porfiria Bernal*, in *Cuentos completos*, 2 voll., vol. I, Buenos Aires, Emecé editores 1999.

⁴³ Ivi, p. 464.

obedeciendo al destino que yo le infligiré»⁴⁴. L'istituttrice si rende conto con spavento delle capacità soprannaturali dell'adolescente e di essere la sua vittima; come Miss Fielding anche il lettore ha fretta di arrivare alla fine del diario e proprio nell'ultima pagina, quella del 26 dicembre, si assiste alla metamorfosi dell'istituttrice, trasformata in gatto come più volte l'aveva immaginata la bambina. «Miss Fielding [...] no podrá traerme la taza. Se ha cubierto de pelos, se ha achicado [...] por la ventana abierta, da un brinco [...] y se aleja [...] Me arañaba [...] Ahora Miss Fielding es inofensiva y se perderá por las calles de Buenos Aires. Cuando la encuentre [...] le gritaré, para burlarme de ella: “Mish Fielding, Mish Fielding”»⁴⁵. L'evento drammatico, ovvero la trasformazione in felino, rappresenta per Antonia Fielding l'unica tragica alternativa per fuggire dalla prigionia imposta da Porfiria.

Anche le *Sirene*⁴⁶ di Laura Pugno sono esseri imprigionati. Pugno rilegge l'archetipo del mito della sirena e lo distrugge trasformando le sirene da libere e adescatrici a esseri sottomessi, reclusi, dominati, adatti solo alla monta e al macello. Il mondo qui proposto è apocalittico: il sole nero distrugge l'epidermide degli umani che si devono proteggere con speciali tute, in questo universo esiste solo il controllo dei più potenti, gli Yakuza, che hanno imprigionato e che allevano una specie di animale-non animale per consumarne la carne. Le sirene qui descritte appartengono a una specie bellissima, sono creature ferocissime e dopo l'accoppiamento, voluto e guidato dagli uomini che somministrano loro estrogeni e altri medicinali per procurare l'estro, azzannano e uccidono il maschio. La carica visionaria di Pugno intende evidenziare la violenza dell'uomo, la «barbarie insita nella pretesa di assoggettare la natura [...] ha per presupposto la repressione delle passioni (la natura interna all'uomo), e [...] fa della donna e dell'animale un'immagine di quella stessa natura da dominare. [...] In questo mondo di morituri, tutto ciò che è femmina-animale o femmina umana, è soggetto a un dominio totale»⁴⁷.

Ne *L'Iguana* di Anna Maria Ortese la natura doppia della protagonista, sospesa tra il genere umano e quello animale, si definisce in relazione ai luoghi domestici da lei abitati all'interno del palazzo dei Conti di Guzman sull'isola di Ocaña. Si tratta di «una creatura mezzo bestia, mezzo umana (come io vedevo buona parte dell'umanità) era al centro - e parlava in modo umano»⁴⁸. La «fanciulla bestia»⁴⁹, metà umana e metà ferina, subisce continue

⁴⁴ Ivi, p. 468.

⁴⁵ Ivi, p. 472.

⁴⁶ LAURA PUGNO, *Sirene*, Torino, Einaudi 2007.

⁴⁷ CARLA BENEDETTI, *Sirene in catene*, «L'Espresso», 15 giugno 2007.

⁴⁸ ANNA MARIA ORTESE, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi 1997; 2007, pp. 48-49.

trasformazioni a seconda dell'amore o dell'odio di cui è fatta oggetto: da bestia diventa donna grazie all'amore del marchese Ilario («la Iguanuccia, è assai cara al marchese, è parte dell'anima sua, appartiene ormai all'umana famiglia [...] l'iguanuccia è fuori di sé dall'orgoglio e la soddisfazione»)⁵⁰; poi da donna torna a essere bestia (un giorno «le portarono via i bei vestitini rosa e azzurri»⁵¹ e quando essa si guarda allo specchio, vede «il proprio muso e corpicino verde. Era tutta verde e brutta, un vero serpente [...] era cominciata da quel momento ciò che i signori chiamavano la sua “malvagità”»)⁵². Isolata dal consesso umano, obbligata a vivere in un oscuro sottosuolo, vilipesa, maltrattata, trasformata in una creatura del male, i suoi sogni iridati diventano un cupo dolore e una disperazione terribile perché senza speranza di redenzione. Don Ilario, signore di Ocaña e datore di lavoro dell'Iguana, con durezza le impone di andare nella sua camera, «un locale, forse la legnaia, sotto la cucina»⁵³. Il passaggio dell'Iguana da essere amato (e quindi ospite delle stanze migliori del palazzo) a essere odiato e temuto (e quindi relegato nei piani più bassi del palazzo) rappresenta a un primo livello la caduta del prestigio sociale, ma a un secondo livello rappresenta la presenza del rimosso, dell'essere oscuro che partecipa alle potenze sotterranee e come tale è bene metterlo a tacere nel buio di un cantina. Dalla razionalità dei piani alti della casa l'Iguana passa all'irrazionalità insita nelle cantine⁵⁴. La cantina, come Bachelard sottolinea, partecipa alle potenze sotterranee in quanto rappresentante dell'inconscio. Partendo dal pensiero di Jung, il filosofo mette a confronto la paura di avventurarsi in soffitta a quella di scendere in cantina: «nella soffitta, le paure si “razionalizzano” agevolmente, nelle cantine [...] anche la razionalizzazione è meno rapida e meno chiara, non è mai definitiva.

⁴⁹ ANNA MARIA ORTESE, *L'Iguana*, Firenze, Vallecchi 1965; Milano, Adelphi 1986, p. 78. Ortese difende il connubio bestia-anima, femminilità-sapienza e mette in campo un soggetto che si presenta bestia ma che dentro di sé è un essere umano, dualismo che si esplicita come dissidio fra natura e società. Ortese mette in luce le difficoltà affrontate da lei perché era «uno scrittore-donna, una bestia che parla», considerata come tutto il genere femminile, priva di «anima e giudizio della mente», ma aggiunge che a ciò «non crede neppure la Sirenetta, se volle un'anima a costo della felicità; e morì per averla e salire le scale del Cielo» (ANNA MARIA ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 51).

⁵⁰ ANNA MARIA ORTESE, *L'Iguana*, cit., p. 124.

⁵¹ Ivi, p. 126.

⁵² Ivi, p. 127.

⁵³ Ivi, p. 33.

⁵⁴ Si pensi alla *Commedia* di Dante dove lo spazio ha un orientamento verticale e il basso è marcato negativamente (il male e il peccato stanno lì).

Nella soffitta, l'esperienza del giorno può sempre cancellare le paure della notte, nella cantina le tenebre dimorano giorno e notte»⁵⁵.

Anche la protagonista del romanzo di Paola Masino *Nascita e morte della massaia* narra le vicende di una figura femminile che vive buona parte della sua esistenza da reclusa. La scrittura del romanzo rappresenta l'occasione per parlare dell'impossibilità di alterare le norme maschili: neppure da morta la Massaia riesce a liberarsi dal ruolo di sposa e angelo del focolare. Due sono i temi che emergono da questo romanzo: la donna vista nel suo aspetto quotidiano di massaia e la donna inquieta che aspira ad altro, come sostiene Zancan. Come si evince dal titolo, il romanzo narra la nascita e la morte di una Massaia; nello sviluppo del plot si intersecano pagine di diario, sogno e visione. La bambina, dal «grumo di pensiero»⁵⁶ e dall'infanzia trascorsa nel baule, entra nella vita adulta come vuole sua madre tramite il ballo, il matrimonio e poi, come padrona di casa, sovrintende il pranzo offerto ai notabili del paese. La nascita della donna quale massaia è accompagnata da sogni che, a differenza di quelli dell'infanzia che erano «tele di ragno sopra e sotto di lei»⁵⁷, sono «un bucato di tele di ragno da fare»⁵⁸. La Massaia, dopo aver tentato di emanciparsi lasciando la sua casa, ritorna e assume la sua parte in modo diverso: mettendosi a disposizione di coloro che hanno bisogno (siamo in tempo di guerra), allargando le sue cure domestiche al contesto sociale, realizzandosi in una maternità ideale attraverso le attenzioni verso tutti quelli che si rivolgeranno a lei. Per la Massaia «ha senso assumere la casa come uno strumento di analisi per l'anima umana [...] Le immagini della casa [...] sono in noi così come noi siamo in esse»⁵⁹. La Massaia, dopo una vita passata a lavorare in casa nell'organizzazione del lavoro dei servi e nella supervisione della casa, rendendosi conto che la morte è ormai prossima, con coraggio e lucidità sovrintende al lavoro di architetti e muratori per far costruire il mausoleo dove riposerà dopo la morte, convinta che «la morte non è né qua né là: il nostro stesso corpo è l'unica bara, il resto non è che attributo umano per chi rimane»⁶⁰. Tuttavia, anche dopo la sua morte la Massaia non sarà capace di staccarsi dai doveri quotidiani della sua vita terrena e inizierà a pulire e lucidare gli ottoni della sua tomba: lucida e rassetta e «non sa da morta staccarsi dal suo nome e cognome, e dalle mansioni e abitudini che quel nome e cognome conobbero in

⁵⁵ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 47.

⁵⁶ PAOLA MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani 1945; Milano, Isbn edizioni 2009, p. 6.

⁵⁷ Ivi, p. 8.

⁵⁸ Ivi, p. 49.

⁵⁹ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 27.

⁶⁰ PAOLA MASINO, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 242.

vita»⁶¹. Anche se la parte finale è surreale e per certi versi comica, rimane irrisolto il dubbio che da fanciulla aveva esposto alla madre: «sei sicura che esiste, per me, un'altra forma migliore? E vuoi che io mi sforzi per raggiungerla? Non temi che il ricordo del pensiero che io abbandono mi si insinui poi nella vita e mi sconvolga tutta l'esistenza se io scelgo una via normale? Mentre se io continuo in quello, benché con sacrificio, sarò nella mia verità?»⁶². Sembra che neppure il mettere a nudo i propri sentimenti con la scrittura sia riuscito a assopire in lei l'idea di vedere gli uomini solo «in funzione di mariti, di padri, di fratelli, dunque di aguzzini delle donne: coloro che riducono le fanciulle massaie»⁶³. Pur avendo messo in mostra nel romanzo l'immagine di una donna inquieta e in cerca di un appagamento diverso al di fuori della vita familiare, Masino con la Massaia ha «esteso le cure domestiche dal nucleo familiare all'intero contesto sociale, ed investito in questo, il patrimonio della famiglia»⁶⁴. Così facendo è diventata «madre di tutti» e, come dice Claude Cazalé, dalla maternità biologica è passata «alle forme fantasmatiche di maternità che trascendono la dimensione biologica e generano, attraverso la scrittura, modalità inedite di vivere, di conoscere e di amare»⁶⁵.

Tutte le donne raccontate da Maria Luisa Bombal nella raccolta *La última niebla*⁶⁶ sono prigioniere. Le sette storie ritraggono donne che vivono storie dolorose tra realtà e sogno, che spesso sono costrette ad abbandonare il vero amore per vivere una vita fatta di routine accanto a un uomo che non amano e al quale sono indifferenti. Ana María, la protagonista del racconto *Avvolta nel sudario*, si muove tra fondali dai contorni incerti, smarrita tra la vita e al morte. Stesa nella bara, morta ma non ancora, vede sfilare davanti a sé tutta la sua vita e le persone che più hanno contato per lei. Yolanda, Brigida, María Griselda, Anita, Silvia, Ana María, Regina sono tutte imprigionate in qualcosa: Yolanda è prigioniera di una malformazione che sembra un'ala; Brigida dell'albero che le fa ombra, scudo e consolazione; María Griselda della sua bellezza; Regina di un amore impossibile; Silvia di una gelosia che la consuma; Anita del suo orgoglio e del suo amore. La donna di *La última niebla* è prigioniera di «pequeños menesteres» e «frivolidades amenas», «obligada a

⁶¹ Ivi, p. 264.

⁶² Ivi, p. 19.

⁶³ Ivi, p. 232.

⁶⁴ MARINA ZANCAN, *Il destino di essere donna*, in Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 282.

⁶⁵ CLAUDE CAZALÉ BÉRARD, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci 2009, p. 179.

⁶⁶ MARIA LUISA BOMBAL, *La última niebla*, New York, Farrar, Straus & Giroux Inc. 1948.

llorar por costumbre y sonreír por deber»⁶⁷. Su tutti i racconti domina il senso di un universo bloccato, immobile, angosciato.

Diametralmente opposta è la condizione della protagonista del racconto *The Tiger's Bride* presente nella raccolta *The bloody chamber and other stories* dove Angela Carter narra della giovane figlia di un giocatore d'azzardo senza scrupoli e sempre perdente che viene ceduta al vincitore che è una strana creatura (si scoprirà essere un uomo-tigre): porta sempre una maschera, lunghi guanti e una lunga veste lo copre dalle spalle ai piedi. Costui la vuole vedere per un attimo nuda, dopo di che ella sarà libera di tornare a casa e di riavere tutti i beni perduti dal padre. La risata fragorosa con la quale la giovane risponde a questa richiesta esprime non solo il suo disagio ma anche la sua ribellione a essere usata come oggetto di scambio e con parole appassionate e taglienti Carter mette in luce il poco rispetto che la società ha verso il sesso femminile: «all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tymbles out»⁶⁸. In un estremo atto di ribellione ma anche di ritorno a quell'Eden scomparso, ella si avvicina all'uomo-tigre e tramite le leccate della sua lingua rasposa si tramuterà in una bellissima belva «a nascent patina of shining hairs [...] a beautiful fur»⁶⁹. Come dice Bachelard, «la metamorfosi [...] è il modo di realizzare immediatamente un atto vigoroso. Di conseguenza, la metamorfosi è soprattutto una metatropia, la conquista di un altro movimento, come a dire di un nuovo tempo»⁷⁰. In questo processo di regressione verso la bestia-angelo, ella dimostra di essersi liberata dal vecchio stereotipo di donna-oggetto e di aver acquistato nella trasformazione voluta e non imposta una libertà inaspettata.

La casa come proiezione di sé

L'ultimo aspetto di cui ci occupiamo è la casa come proiezione/trasformazione di sé. «La vocazione per l'indagine psicologica e morale, la rappresentazione minuziosa d'ambienti, la ricchezza e l'acutezza poetica dei mezzi stilistici»⁷¹, come ebbe a scrivere Italo Calvino, sono il punto da cui partire per esaminare l'opera di Silvina Ocampo e in particolare la sorprendente vicenda di Cristina, protagonista del racconto *La casa de*

⁶⁷ Ivi, p. 46.

⁶⁸ ANGELA CARTER, *The bloody chamber and other stories*, London, Victor Gollancz 1979; Harmondsworth, Penguin 1981, p. 63.

⁶⁹ Ivi, p. 67.

⁷⁰ GASTON BACHELARD, *Lautréamont*, trad. it Filippo Fimiani, Milano, Jaca Book 2009, p. 23.

⁷¹ SILVINA OCAMPO, *Porfiria*, a cura di Italo Calvino, cit., p. VIII.

*azucar*⁷². La casa assorbe lo spirito della proprietaria precedente e lo cede alla nuova occupante impossessandosi di lei. Tutto ruota attorno all'acquisto di una casa in precedenza abitata da una donna ormai defunta che si impossesserà della vita della nuova inquilina. Cristina mai avrebbe voluto vivere in una casa non nuova: una delle sue ossessioni più radicate sta nel suo rifiuto di andare a vivere in case abitate precedentemente da altre persone poiché «el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida»⁷³. Invece a sua insaputa insieme al marito andrà a vivere proprio in una casa già abitata in passato, ma così ben ristrutturata da sembrare nuova: Cristina non avrebbe mai dovuto scoprire la verità. Ma dopo l'arrivo dell'elegante vestito di velluto, misteriosamente recapitato a Cristina, il comportamento della donna cambia: «de alegre se convirtió en triste, de comunicativa en reservada, de tranquila en nerviosa»⁷⁴. L'incontro poi con una persona, che insistentemente le dice di averla conosciuta in passato e di sapere che si chiama Viola, cambia ancora più profondamente Cristina, la quale inizia una lenta trasformazione che la porterà ad assomigliare sempre più a questa fantomatica Viola. Da una timida domanda al marito «¿te gustaría que me llamara Violeta?»⁷⁵, passa alla dichiarazione: «sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada»⁷⁶. Viola, cantante ricoverata in una clinica psichiatrica, si è impossessata di Cristina tramite la casa da lei abitata in precedenza e prima di morire ha giurato: «alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sólo en la de ella; perderé la voz, que transmitiré a esa garganta indigna»⁷⁷. Si spiegano così il ritrovamento in casa dell'enigmatico abito, del cane Bruto arrivato inspiegabilmente, dell'uomo travestito da donna che le intima di non vedere più un tal Daniele, dell'affermazione di Cristina «soy otra persona, tal vez más feliz que yo»⁷⁸. Questa dichiarazione induce il lettore a immaginare Cristina che, diventata Viola, come cantante di successo conduce una vita ben diversa da quella di moglie tranquilla: forse lei stessa ha inconsciamente cercato questo doppio, forse questo alter ego è la parte sconosciuta del suo io che ora viene a galla.

⁷² SILVINA OCAMPO, *La furia y otros cuentos*, Alianza editorial, Madrid 1982; 1996.

⁷³ Ivi, p. 50.

⁷⁴ Ivi, p. 51.

⁷⁵ Ivi, p. 54.

⁷⁶ Ivi, p. 56.

⁷⁷ Ivi, p. 58.

⁷⁸ Ivi, p. 57.

Abbiamo detto che nel fantastico al femminile le pareti domestiche si aprono al nuovo, il sogno non si oppone alla veglia ma si confonde con essa e la donna si riconosce nel suo essere donna. La lettura del racconto di Paola Capriolo *La grande Eulalia*⁷⁹ mostra come la realtà sfumi in una dimensione spazio temporale 'altra' che, anziché disorientarla, trasforma la sua identità, rappresenta il momento in cui le apparenze si rivelano ingannatrici e le ombre rassicuranti e solidali. La giovane contadina Eulalia, che decide di lasciare il suo villaggio per seguire un gruppo di attori girovaghi, subisce nel corso della narrazione un graduale cambiamento che la narratrice osserva puntualmente a partire dall'apparizione del carro misterioso nel quale Eulalia si rifugerà senza più uscirne. Assistiamo alla sovrapposizione di personalità e allo sdoppiamento di Eulalia tramite il grande specchio presente nel carro sul quale lei vive, che si trasforma in oggetto che media realtà e fantasia, e le figure in esso contenute sembrano essere il riflesso di un mondo perduto e irreali nel quale la donna si annulla e si perde. La ragazza sceglie la stanza degli specchi per sé e ne è a tal punto ammaliata da uscirne raramente e da vietarne l'accesso a chiunque. Per Eulalia, il fuori viene cancellato a favore della novità contenuta dall'oggetto che si è aperto: il fuori non significa più niente perché si è aperta la dimensione dell'intimità⁸⁰. Qui il gioco infinito degli specchi non solo riflette le immagini e le rimanda duplicate, ma ne crea di nuove fino a far apparire un uomo perfetto e bellissimo. Lo specchio fermo nello spazio senza tempo del carro è quindi un oggetto che lascia passare l'immagine principesca in esso racchiusa, da un piano irreali a un piano reale; la narratrice infatti, durante una rappresentazione teatrale, dice: «lo vidi seduto nell'ultima fila [...] mi sembrò che il mondo magico degli specchi avesse preso vita all'improvviso davanti ai miei occhi»⁸¹. In questo nuovo mondo avviene la trasformazione di Eulalia che diventerà la grande Eulalia, l'attrice che incanta gli spettatori con il suo irresistibile fascino. Alla fine del racconto il carro dove si rifugia definitivamente la protagonista rimarrà ermeticamente chiuso e le aperture non cederanno a nessun tentativo umano di apertura. Il codice delle leggi naturali è così irrimediabilmente violato: il carro con gli specchi ha intrappolato per sempre Eulalia e di lei non resterà che «un'immagine vaga e una storia confusa» (42).

Un io frantumato e alienato, che non ha più rapporto con la totalità dell'essere viene presentato in *Astra e il sottomarino* di Benedetta Cappa

⁷⁹ PAOLA CAPRIOLO, *La grande Eulalia*, Milano, Feltrinelli 1988.

⁸⁰ Cfr. GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 113.

⁸¹ PAOLA CAPRIOLO, *La grande Eulalia*, cit., pp. 34-35.

Marinetti⁸². Qui la realtà si mescola e si confonde con il sogno, genera immagini che vanno oltre il tempo e lo spazio tali da rendere al tempo stesso visibile e simultaneo il succedersi di sensazioni impossibili. Lo scritto ruota attorno alla vicenda amorosa di Astra e Emilio: i due giovani si incontrano una notte mentre in treno Astra si reca a Roma. Emilio è il comandante di un sottomarino che sta per partire in missione. Durante il viaggio in treno i due parlano e scoprono di condividere la stessa interpretazione del mondo. Inizia così il loro rapporto amoroso tra presentimenti, sogni, comunicazioni telepatiche, allucinazioni. La realtà si confonde spesso con il sogno, infatti i due si scrivono lettere che sono trascrizioni di sogni notturni. Il romanzo si conclude con un fallimento, la morte di Emilio, e un sogno di Astra, doloroso e angoscioso, che offre la vista di una casa accecata, abitata da un io che non si vede ma «se ne sente l'esistenza»⁸³. L'io si divide in quattro figlie che sono le sue diverse emanazioni e si palesano con quattro occhi aperti sulle pareti della casa; le emanazioni verranno ghermite da terribili influenze esterne. «In un attimo senza meta» crolla la prima figlia bianca ed eterea; «nell'arruffio della preferenza» svanisce la seconda figlia che effonde in cerchi concentrici la sua anima; le scie d'oro del sole invitano a salire fino a lui la terza figlia dall'anima ardente; il Dubbio inghiotte la quarta figlia dopo che fu spaventata dall'«infinito vuoto nero del cielo»⁸⁴. Il breve romanzo termina con l'immagine desolante della casa della vita accecata: «la casa altissima, prismatica isolata senza finestre né portone, offre ora sulla facciata dello spigolo tagliato quattro tondi occhi accecati e murati, irrimediabilmente» (215). Con il ricorso alla metafora dell'occhio cieco Benedetta evidenzia il disagio di una personalità in cerca di spiegazioni e risposte al dolore del vivere: le aspirazioni crollano e si sciolgono in cerchi concentrici finché il Dubbio le fagocita nell'«infinito vuoto».

Conclusioni

I racconti qui convocati hanno dimostrato la profonda connessione tra la donna e la casa. La casa non è solo il luogo dove si svolge l'intreccio, ma è anche il suo motore; in altri termini, la casa è l'elemento funzionale da subordinare alle necessità del racconto. D'accordo con Bachelard, la casa è simbolo di spazio protetto, conserva la memoria del passato, la dimensione

⁸² BENEDETTA (CAPPA MARINETTI), *Astra e il sottomarino*, Napoli, Casella 1936; *Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, prefazione di Simona Cigliana, Roma, Edizioni dell'Altana, 1988.

⁸³ Ivi, p. 214.

⁸⁴ Ivi, pp. 214-215.

profonda dell'interiorità e sotto questo simbolo si proiettano le caratteristiche dell'identità e della realtà psicologica del soggetto e del suo adattamento, o non adattamento, alla realtà circostante. Per dirla con Wilson, «both domestic space and the novel have paradoxically constrained and liberated women's ways of knowing, writing and being»⁸⁵. Queste donne non sono più, o non vogliono più essere, l'angelo del focolare. Sono donne che indicano l'immoralità del dolore, che cercano il dialogo per alleviare, quando possibile, tale dolore. Il loro sguardo sul mondo, benché sia spesso afflitto, è pieno di amore. Sebbene vi siano diverse modalità di affrontare il fantastico e sebbene le scrittrici qui convenute giungano a soluzioni diverse, la rassegna compiuta mostra la predilezione per il modo fantastico che non rappresenta una possibilità di fuga dal reale, ma una modalità diversa di relazionarsi con la realtà. Dall'incontro con il perturbante i personaggi femminili degli scritti da noi esaminati escono rafforzati, aumentano consapevolezza e sicurezza di sé, acquisiscono la capacità di affrontare il proprio destino.

Silvia Zangrandi

⁸⁵ RITA WILSON, *Location, Location, Location: the Topos of the House in the Narratives of Contemporary Italian Women Writers*, in Adalgisa Giorgio and Julia Waters (eds.), *Women's Writing in Western Europe. Gender, Generation and Legacy*, cit., p. 343.