

# La casa sonnambula

## Su due racconti di Anna Maria Ortese

Iwan Paolini

### I. Il mal di casa

La critica letteraria, nel commentare i testi di Anna Maria Ortese, ha insistito sul senso di perdita, isolamento e nostalgia che li attraversa – aspetti tematici che, nella loro tendenza a nutrirsi di immagini e situazioni ricorrenti, sono stati spesso messi in relazione alle vicende biografiche dell'autrice.<sup>1</sup> Fra i vari set di immagini, già individuati da Luca Clerici,<sup>2</sup> emerge con particolare frequenza quello d'ambito domestico: che si tratti di case fiabesche, case immaginate o mutate dal contesto napoletano, il cronotopo domestico appare come uno dei motivi fondativi della scrittura ortesiana. L'analisi del motivo della casa implica tuttavia alcune osservazioni preliminari: per comprenderne a fondo alcuni aspetti è infatti necessario estendere il campo dell'analisi verso due direzioni. La prima riguarda i codici rappresentativi dello spazio domestico e le mutazioni letterarie della prima metà del secolo; la seconda, che esula dal campo letterario, riguarda i cambiamenti architettonici dello spazio domestico e una più estesa evoluzione del comune senso dell'abitare, sviluppata a seguito delle esperienze delle avanguardie storiche, del fascismo e del miracolo economico.

È già stato rilevato come alcune costanti ortesiane nella rappresentazione degli spazi casalinghi siano riconducibili a due aspetti

---

<sup>1</sup> Fra i numerosi interventi, segnalo l'esaustivo saggio di V. de Gasperin, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

<sup>2</sup> Cfr. L. Clerici, *Anna Maria Ortese*, in «Belfagor», 4, 1991, pp. 401-417.

della biografia dell'autrice: la casa libica degli anni dell'infanzia e la precarietà abitativa seguita all'abbandono di Napoli. I ricorrenti motivi della casa temporanea, perturbante, non finita o idilliaca risalirebbero dunque a una doppia matrice: l'abitazione mai terminata in cui vissero gli Ortese a Tripoli e i molti appartamenti attraversati dall'autrice negli anni della maturità.<sup>3</sup> Per quanto la memoria di Ortese, infantile e non, sia fortemente presente in molti testi,<sup>4</sup> l'autobiografismo non può fornire una risposta esaustiva; si può anzi affermare che la memoria funga da innesco letterario di immagini e situazioni pertinenti al canone rappresentativo del racconto fantastico (soprattutto la *ghost story* e il racconto d'*Unheimliche*) e della narrazione realistica. Questo ci pone immediatamente davanti al primo problema: il rapporto, nei testi ortesiani, fra la rappresentazione della realtà razionale, il suo straniamento e l'emersione del soprannaturale. I differenti modelli rappresentativi appaiono infatti fortemente ibridati fra di loro, tanto da non riuscire a distinguerne nettamente i confini – questo aspetto, squisitamente novecentesco e comune a molti autori e autrici coevi, appare tuttavia dotato di una marca peculiare: la mancanza, da parte di Ortese, di atteggiamenti manieristici, di disincantata ironia o epigonismo.<sup>5</sup> Il problema comune a quasi tutti i testi ortesiani è del resto proprio il rapporto di continuità fra forme narrative realistiche e forme fantastiche; è interessante rilevare da subito come questa continuità sia spesso finalizzata a un'operazione di decostruzione dell'automatismo dello sguardo sulla realtà – e di conseguenza spinga il lettore a interrogarsi su questioni etiche, politiche e di classe. L'operazione di Ortese, per quanto fondata su atteggiamenti estetici e stilistici ben specifici, dimostra dunque di essere almeno negli esiti vicina anche ad autori a lei distanti sotto altri aspetti (penso, ad esempio, a Buzzati e Landolfi).<sup>6</sup> Lo spazio domestico, ove abbia pretese di attinenza alla realtà, appare così alterato da eventi perturbanti

<sup>3</sup> Cfr. V. de Gasperin, *Loss and the Other* cit., pp. 10ss.

<sup>4</sup> Fra i molti testi, cito a titolo di esempio: A.M. Ortese, *Che?... Che cosa?...*, in Ead., *L'infanta sepolta*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2000; *La partenza della nonna*, in Ead., *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. Clerici, Milano, Adelphi, 2006; e infine il preambolo introduttivo a *Il monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 2001.

<sup>5</sup> Su questo aspetto, cfr. B. Manetti, *Fantasma del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in «Bollettino '900», 1-2, 2018.

<sup>6</sup> Beatrice Manetti insiste non a caso su questo aspetto: il fantastico ortesiano opererebbe come un meccanismo di rovesciamento e smascheramento delle forme del potere, allo scopo di disvelare l'annichilata realtà borghese. Cfr. B. Manetti, *Fantasma del potere* cit.

o distorsioni fisico-percettive; allo stesso modo, la topica letteraria delle abitazioni soprannaturali è contaminata da pretese di realismo. In entrambi i casi si può osservare come l'operazione ortesiana di deautomatizzazione della percezione parta proprio dal rapporto fra soggetto e spazio: lo straniamento del più familiare dei luoghi, la casa, lascia insomma riemergere il superato<sup>7</sup> – innescando così un processo di decostruzione etico-sociale.

Vale a questo punto la pena di soffermarsi sul rapporto fra il cronotopo della casa e la diade *Heimliche/Unheimliche*. Si deve a Maria Tatar uno studio sul rapporto fra *Unheimliche* e spazio domestico in letteratura:<sup>8</sup> a partire dalla ricostruzione etimologica del lemma, Tatar si sofferma sulla sottile linea che divide ciò che è ritenuto *Heimlich* e ciò che torna in forma *Unheimlich*. Da una parte, la casa è rappresentata come il luogo dove l'identità del soggetto letterario ha la possibilità di confrontarsi con il sistema memoriale e valoriale della famiglia e compiere un processo di autoformazione, che lo preparerà al suo ingresso nel mondo: si tratta dunque di un luogo protetto ove le istanze del mondo esterno sono ammesse a un confronto con modelli famigliari non sempre corrispondenti. In questo senso, la casa è il luogo sicuro di mediazione fra il soggetto e l'altro. D'altra parte, la casa opera anche come una doppia barriera: può infatti separare il soggetto non solo dal mondo esterno, ma anche dalla memoria della famiglia stessa, innescando un cortocircuito nel processo di formazione dell'individuo. Entra qui in gioco l'ambiguità semantica di «*Heimliche*», inteso sia come «domestico» che come «segreto», «nascosto» agli occhi del mondo esterno alla casa ma anche allo sguardo del soggetto che vi abita – ed è in questo passaggio che ciò che è familiare si trasforma in perturbante.

Lo spazio domestico è insomma il luogo per eccellenza dove la memoria del passato riemerge e, nel suo confronto col presente, innesca un processo di cambiamento (in negativo o in positivo) del soggetto. La teoria di Tatar sulla diade *Heimliche/Unheimliche* e le conseguenti riflessioni trovano un riscontro nelle proposte teoriche di Francesco Orlando sul desueto.<sup>9</sup> Ciò che è desueto, che sia un oggetto o un luogo, opera come catalizzatore del superato non tanto

<sup>7</sup> Da intendersi, in senso freudiano, come generiche credenze pre-razionali – ma anche, in senso orlandiano, come tutto ciò che il paradigma culturale vigente scarta.

<sup>8</sup> Cfr. M.M. Tatar, *The house of fiction: Toward a Definition of Uncanny*, in «Comparative Literature», 2, 1981, pp. 167-182.

<sup>9</sup> Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1991.

perché è sottoposto a un processo di risemantizzazione, ma poiché l'atto stesso di risemantizzazione comprende il significato precedente dell'oggetto mutuato in una nuova forma. Ne consegue che il desueto, nel suo essere contemporaneamente oggetto di risemantizzazione ma anche portatore di materiale superato, può innescare il passaggio da *Heimliche* a *Unheimliche*, ossia da noto, domestico e addomesticato a straniante, disturbante e perturbante – e viceversa. La questione è evidentemente complessa e problematica e meriterebbe una disamina dedicata; nel merito dell'oggetto di questo studio, mi limito a sottolineare come questo meccanismo tenda a costruire, nei testi, una più o meno esplicita tensione fra spazio vecchio e spazio nuovo, funzionale e non funzionale, fra paradigmi culturali vigenti e paradigmi superati – tutti polarizzati nella tensione mondo interno e mondo esterno allo spazio abitativo. Se il processo è particolarmente evidente nei testi del fantastico ottocentesco, il discorso appare più complesso per il Novecento.

Anthony Vidler ha rilevato come lo spazio domestico novecentesco cessi progressivamente di essere uno spazio di significazione valoriale per farsi luogo dell'assenza e della perdita di significato.<sup>10</sup> È indubbio che lo studio di Vidler risulti problematico nel suo considerare fonti architettoniche e figurative accanto a fonti testuali, senza ponderare le mutazioni diacroniche del canone letterario; bisogna tuttavia riconoscergli il merito di aver individuato proprio nei cambiamenti politici e socio-culturali del Novecento il comune senso di «*homesickness*» che ha mutato le forme della rappresentazione della domesticità. La nuova casa novecentesca, il cui modello principe trova evidentemente i suoi esiti nel *Modulor* di Le Corbusier,<sup>11</sup> è uno spazio privato di tutto ciò che non risulti direttamente finalizzato a uno scopo, i cui principi organizzativi sono l'uomo (secondo la formulazione umanistico-rinascimentale) e la luce; non solo la casa si fa dunque più permeabile al mondo esterno (si veda, ad esempio, il successo della finestra a nastro di contro alla *bow window*), ma viene spogliata del suo contatto con la memoria del passato. Lo stesso *Modulor* di Le Corbusier è pensato come mezzo di progettazione neo-umanistica, in cui la misurazione del corpo umano è il criterio per la costruzione di una soluzione abitativa ottimale – ma si tratta di un uomo iper-funzionalizzato, che non vive più la casa come rassicurante schermo *heimlich* nei confronti del mondo

<sup>10</sup> Cfr. A. Vidler, *Il perturbante nell'architettura. Saggio sul disagio nell'età contemporanea* [1992], trad. it. di B. del Mercato, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>11</sup> Cfr. Le Corbusier, *Il Modulor, Modulor 2* [1955], trad. it. di E. Saurwein, Mendrisio, GCE, 2004.

esterno, ma come luogo in cui persino il tempo del riposo è finalizzato a criteri produttivistici. Se nell'Ottocento il perturbante emergeva nelle zone d'ombra della casa, attraverso gli oggetti desueti di cui era disseminata, i fantasmi del Novecento si ritrovano così ad abitare uno spazio vuoto e privo di memoria; ciò che tornerebbe in forma d'*Unheimliche* sarebbe dunque la nostalgia per un tempo e uno spazio perduto, che si ritrova inerme dinanzi al contemporaneo svuotamento di senso. Le stesse forme tradizionali del canone del perturbante si fanno dunque portatrici, ove siano recuperate e ridiscusse, non solo di un sistema di valori superato, ma anche di una problematizzazione della realtà.

L'usura della topica ambientale fantastica ottocentesca va insomma di pari passo con la diffusione di nuove forme dell'abitare; non è un caso che la *hantise* novecentesca abbia un rapporto ambiguo tanto con le une quanto con le altre. In questa prospettiva di studio, che ci colloca cronologicamente nei primi sessant'anni del Novecento, bisogna tuttavia considerare la complessità del panorama italiano, onde evitare facili generalizzazioni. La varietà abitativa del contesto italiano è infatti dovuta ad almeno tre aspetti: le differenze regionali, le variabili fra i vari ceti sociali e i flussi migratori interni, l'esperienza del fascismo. Non mi dilungo, per ragioni di spazio, su un panorama tanto stratificato; mi limito solo a sottolineare come le politiche abitative del fascismo si pongano contemporaneamente in ottica di continuità e rottura con il passato ottocentesco – e restino per certi versi attive anche negli anni del miracolo economico. Gli aspetti chiave di tale spinta omogeneizzante alle forme dell'abitare sono stati messi in luce da Mariuccia Salvati:<sup>12</sup> la nuova casa fascista deve rispondere a rigorosi criteri di igienismo e funzionalità e deve offrire una solida risposta al modello abitativo della vecchia borghesia italiana; gli spazi sono dunque organizzati secondo scopi precisi e ripartiti nell'uso secondo una gerarchia che rispetti i ruoli di genere. Pulizia, funzionalismo e rispetto dei ruoli sono i tre principi cardine che regolano la nuova casa fascista, secondo un modello che, se certamente appare in continuità con la proposta abitativa della borghesia del secolo scorso, la rinnova per rappresentare l'emergente piccola borghesia impiegatizia. Riallestire gli spazi del vivere voleva dire implicitamente riorganizzare la società: se la ricca borghesia ottocentesca si auto-rappresentava nel salotto, luogo d'incontro e dibattito dove la padrona di casa officia

<sup>12</sup> Cfr. M. Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1993.

il rito dell'ospitalità, la nuova borghesia fascista si identifica nello studio e nel soggiorno – ossia nei luoghi che celebrano i valori della famiglia tradizionale e i principi di auto-determinismo corporativista. Questi aspetti resteranno attivi negli anni della ricostruzione in seguito al dopoguerra, quando sarà necessario fronteggiare il problema degli sfollati, e si protrarranno fino alle soluzioni abitative condominiali degli anni Sessanta e Settanta, incanalati nella direzione del nuovo paradigma di consumismo iper-funzionalista statunitense.

In tale complesso panorama storico-culturale fioriscono testi letterari che lasciano riemergere il superato problematizzando le nuove forme dell'abitare; parallelamente, vengono recuperate e manipolate le modalità rappresentative letterarie associate all'*Unheimliche*. Sotto questa luce, anche il recupero di forme letterarie del secolo precedente cessa di essere atto di puro manierismo e assume un significato nell'ambito di una più ampia riflessione sulle forme perdute del passato e il funzionalismo del presente. Si può infatti ipotizzare che la conseguenza di perdita della memoria e privazione di senso dello spazio domestico neghi, o quantomeno interrompa, l'esperienza formativa del soggetto di cui parla Tatar; il soggetto letterario dovrà dunque ricollocare il confronto formativo con la diade *Heimliche/Unheimliche*. Il senso di perdita e nostalgia, più o meno infantilizzato, che attraversa tutte le case letterarie di Ortese, come pure l'attenzione ai luoghi degli ultimi (si pensi, ad esempio, ai Granili di Napoli), trova non a caso la sua massima espressione in una ricostruzione degli spazi domestici ora realistici ora fantastici, secondo un'operazione di riadattamento dell'esperienza d'*Unheimliche*. Uno studio sulla rappresentazione degli spazi domestici in Ortese deve insomma muoversi in due direzioni: se da una parte ci è utile per indagare le costanti rappresentative presenti nell'opera dell'autrice e provare a sciogliere alcuni nodi critici che la interessano, dall'altra l'indagine è parte di una più diffusa tensione che molta letteratura del Novecento italiano tende a costruire fra i luoghi simbolici del rimosso (e dunque lo spazio domestico perturbante) e l'iper-funzionalismo della nuova borghesia italiana.

## II. Torpore e visione

Data la ricchezza, all'interno dell'opera di Ortese, della casistica in oggetto, l'analisi può procedere in senso diacronico osservando due casi di studio; ci si servirà dunque di testi in grado di problematizzare esemplificativamente il rapporto fra realtà razionale, esperienza *unheimlich* ed eventi soprannaturali. I testi in analisi (*Le sei della sera*

e *Interno familiare*) sono stati selezionati per tre motivi: sul piano tematico, entrambi presentano una problematizzazione del rapporto fra soggetto e spazio domestico; sul piano formale, la rappresentazione dello spazio appare fondamentale per l'ossatura degli intrecci. Come si vedrà, risultano inoltre particolarmente interessanti le operazioni di recupero di alcuni modelli rappresentativi canonici e le strategie di straniamento dello sguardo attuate proprio a partire dalle descrizioni spaziali. Si è infine scelto, allo scopo di fornire una lettura che tenga presente le mutazioni diacroniche della scrittura ortesiana e che valorizzi i punti di convergenze e di divergenza dei due testi, di non spingersi oltre la pubblicazione di *Il mare non bagna Napoli*.

*Le sei della sera* è un breve racconto pubblicato per la prima volta nel 1949 e successivamente incluso nell'*Infanta sepolta*.<sup>13</sup> Il testo non presenta una scandita successione di eventi, ma appare come il resoconto di uno stato allucinatorio: la narratrice autodiegetica ricorda un momento del suo passato in cui, chiusa nella sua squallida stanza, si ritrova immersa «in uno stato di lieve incoscienza»<sup>14</sup> probabilmente indotto dall'alcool; questo le procura un breve incontro allucinatorio con Donat, il suo perduto amore. Terminata la visione, la narratrice si ritrova ancora una volta sola nella sua stanza; afferma in seguito che, da quel giorno in poi, l'incontro si è ripetuto a cadenza regolare ogni giorno, alle sei della sera. Il testo risulta scandito in quattro momenti collocati su diversi piani spazio-temporali più o meno definiti, secondo una disposizione narrativa circolare:

A1. La protagonista racconta un ricordo, situato nella sua deprimente stanzetta alle sei della sera di una non specificata giornata del passato.

B1. Donat si materializza: la stanza si trasforma in un luogo caldo e confortevole e, pur essendo ancora le sei della sera, ci troviamo in un tempo sospeso e idilliaco, privo di una esatta collocazione.

B2. La narratrice racconta a Donat di aver visto in sogno la loro casa deserta; desidera fermare il tempo per continuare a vivere nella dimensione d'idillio (B1.) ma la visione inizia a svanire.

A2. La narratrice torna in A1; chiude il racconto dell'esperienza passata affermando che, da allora, ha incontri regolari con Donat.

Il racconto è dunque costruito sulla sovrapposizione di tre piani di realtà (la cruda realtà, l'allucinazione, il ricordo) che corrispondono a

<sup>13</sup> Cfr. A.M. Ortese, *Le sei della sera* [1949], in Ead. *L'infanta sepolta* cit., pp. 45-49.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 46.



dimensioni più o meno chiare della scansione cronologica (il passato perduto, il presente e un desiderato tempo sospeso) e ad altrettanti contesti domestici (quello disforico, quello ominoso e quello euforico). Per comprendere il rapporto fra la narratrice, lo spazio e la realtà possiamo partire proprio dalla descrizione con cui si apre il testo:

Una delle sere precedenti il Natale, a T., mi trovavo nella mia stanza di cui non avevo ancora pagato la pigione, veramente una delle più fredde e piccole stanze che siano sulla terra. Erano le sei della sera, e fuori la pioggia cadeva ininterrottamente, con solo uno scroscio segreto, greve, variato soltanto dal sibilo del vento, il quale, infilandosi in non so che modo sotto la porta, posava mani gelate sui miei piedi. [...] ma ancora meno allegra, anzi lugubre del tutto, la vista di quella stanza dove la luce andava morendo, essendo, d'inverno, le sei della sera. Rigido e squallido come una tavola il letto, con la sua coperta di un verdenero scrupolosamente stirata e rimboccata insieme al risvolto delle lenzuola, ch'erano di grossa tela macchiata di ruggine. [...] E la finestra era forse più allegra? Alle sei della sera, specie se è una sera d'inverno, una finestra così, incassata come una fenditura, stretta come una crepa in un muro putrido, non è possibile, davvero, che consoli nessuno. Era così, e per questo, che quella sera, [...] io avvertivo un così profondo e crescente e angoscioso malessere [...]. ero in uno stato di lieve incoscienza, di torpore che m'impediva di prendere una qualsiasi decisione in merito alla crudeltà di quel pavimento, del letto, della finestra e degli stessi muri della stanza.<sup>15</sup>

Siamo dinanzi a una delle più ricorrenti situazioni di partenza dei racconti ortesiani: una voce femminile interna al racconto, in uno stato di precarietà economica, è in condizione di forte disagio rispetto allo spazio domestico e fatica a trovare una soluzione. Se da un lato tale contesto ricorda, come già detto, quello della biografia dell'autrice, dall'altro mi sembra più interessante soffermarsi sullo scollamento letterario fra soggetto e ambiente. Lo spazio domestico si nega infatti in quanto tale: il patto di reciproco riconoscimento fra soggetto e luogo è interrotto – siamo anzi in una condizione di reciproca ostilità. Curiosamente, in molti racconti del canone fantastico ottocentesco, lo scollamento fra l'identità della casa e l'identità del soggetto apre alla riemersione del perturbante e lascia emergere significati più o meno chiari, secondo un processo di formazione in positivo o in negativo del soggetto; in questo caso colpisce tuttavia proprio l'assenza di significato dei luoghi: lo squallore della casa, tratteggiato da Ortese con una pretesa di realtà minata da piccoli dettagli descrittivi (le mani del

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 45-46.



vento, ad esempio), non significa niente oltre se stesso. Significativo è, in questo senso, il dettaglio della pignone; la protagonista infatti non vive in uno spazio che le è proprio, ma in un luogo finalizzato alla provvisorietà: altre persone hanno attraversato l'abitazione prima di lei e altre lo faranno dopo, senza lasciare traccia. Allo stesso modo la finestra, altro dettaglio ambientale caro alle descrizioni ortesiane e fondamentale per la topica fantastica,<sup>16</sup> non è cornice di proiezione verso un altrove, ma ulteriore segno di esclusione dal mondo. Il soggetto vive così l'esperienza domestica come una negazione della propria identità che si risolve in uno stato di torpore. Anche in questo caso è significativo come il gioco descrittivo condotto da Ortese consista in una affermazione e negazione della realtà: mentre la voce della narratrice altera la percezione dello spazio con analogie e similitudini, la stessa voce si aggrappa alla ripetizione dell'orario, unico appiglio rimasto dinanzi alla sensazione di ottenebramento causata dall'alienazione spaziale. Il ricorso all'espedito letterario dell'alcool,<sup>17</sup> comune nella topica del racconto fantastico/d'*Unheimliche*, legittima del resto qualsiasi operazione di decostruzione del reale, permettendo al lettore di sospendere il giudizio circa gli eventi narrati.

Siamo insomma dinanzi a uno spazio domestico che nega, in entrambe le sue sfumature semantiche di luogo protetto e di luogo segreto, la nozione di *Heimlichkeit*. Non a caso, pur essendo presenti gli elementi tradizionali dell'apparizione (l'alcool, la finestra, ecc.) l'esperienza *unheimlich* non è generata da un innesco spaziale/oggettuale come nella formulazione classica del genere e non si nutre dell'ambiguità della diade *Heimliche/Unheimliche*, ma è autoindotta: bloccata nel suo torpore, la narratrice fantastica su eventuali luoghi idilliaci esterni alla casa finché, fissando la finestra, un chiarore non invade la stanza; a questo punto si sono create le condizioni per un autostraniamento dallo spazio ed è possibile la riemersione del superato, ossia Donat e l'amore perduto. L'evento *unheimlich* genera uno spazio alternativo in cui la narratrice si riconosce – quello della casa ideale, nella sua rappresentazione standard di nido amoroso – ed è solo a questo punto che la finestra si fa luogo di proiezione di un altrove identitario: non è un caso che Donat si collochi nella sua cornice alla sua apparizione e che successivamente in essa sparisca. Siamo dinanzi a un vero e proprio rovesciamento: negata al soggetto

<sup>16</sup> Si pensi, ad esempio, all'importanza visionaria che la finestra ha nei racconti di Hoffmann, ma anche nei più tardi racconti di Vernon Lee, Henry James e Čechov.

<sup>17</sup> Anche in questo caso si possono fare numerosi esempi; fra i molti, cito Le Fanu, Puškin e Gogol'.

la dimensione di *Heimlichkeit*, l'esperienza d'*Unheimliche* è non solo positiva, ma anche necessaria per rendere sostenibile al soggetto il piano di realtà razionale e semantizzarlo. Non si può tuttavia ignorare come la trasfigurazione dello spazio (e lo stesso ricordo amoroso) operi in senso ambivalente: se da un lato è infatti connotato positivamente, dall'altro la sua stabilità appare continuamente minata dalla consapevolezza, da parte della protagonista, che si tratti di una esperienza perduta – e, come il successivo sogno ominoso della casa diroccata lascia intendere, destinata a rimanere tale. Eppure, l'esperienza *unheimlich* e la sua iterazione appaiono alla protagonista come l'unica possibilità di «difesa dal tempo e dai luoghi e dai dolori e dalle umiliazioni che precedono o seguono le sei della sera».<sup>18</sup> In uno spazio domestico che nega l'identità del soggetto, l'unico orizzonte di fuga dallo spazio stesso e dal senso di ottenebramento che procura pare essere la riqualificazione in positivo dell'esperienza perturbante – che, se da un lato innesca la riemersione del dolore della perdita, dall'altro lascia emergere dalla memoria un vagheggiato orizzonte vitalistico.

### III. Il «rumore fioco» di casa Finizio

*Le sei della sera* è un racconto che permette di osservare quanto la tensione fra soggetto e spazio domestico non solo sia necessaria dal punto di vista tematico per problematizzare la soggettività narrante, ma informi anche la struttura narrativa dei testi. Per ora, possiamo accontentarci di osservare come lo spazio domestico possa opporsi alla soggettività della sua abitatrice – la quale, ridotta a uno stato di torpore mentale, cerca con ansia vie di fuga che le permettano di ritrovare la propria identità in risposta allo spazio negativo che la circonda. Come emerge del resto in altri racconti dallo stesso tono lirico, la perturbazione dello spazio è necessaria al soggetto per renderlo abitabile e ricostruire una identità confusa.<sup>19</sup> Bisogna a questo punto valutare cosa accade nei testi con una più decisa vocazione realistica.

*Interno familiare*<sup>20</sup> è un racconto che problematizza alcune costanti tematico-formali incontrate in *Le sei della sera*. Non abbiamo questa volta il resoconto di un evento *unheimlich* narrato da una voce

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 49.

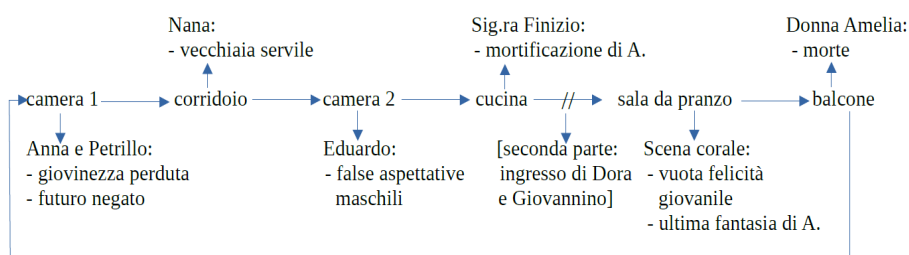
<sup>19</sup> Nomino alcuni racconti il cui il meccanismo è particolarmente evidente: M.A. Ortese, *Stregata una stanza*, in Ead., *L'infanta sepolta* cit.; Ead., *La villa, Tranquillità e Casa di bambola*, in Ead., *Angelici dolori e altri racconti* cit.

<sup>20</sup> Cfr. A.M. Ortese, *Interno familiare*, in Ead., *Il mare non bagna Napoli* [1953], Milano, Adelphi, 1994, pp. 35-61.

autodiegetica; al contrario, possiamo dire che il racconto consista nel ritratto della protagonista, Anastasia Finizio, nel suo ambiente domestico. La complessità del racconto è data dalla sua impostazione poliprospectica: mentre la voce onniscente ed eterodiegetica della narrazione tenta di restituirci una visione univoca e oggettiva della famiglia Finizio, l'ingresso delle voci e dei pensieri dei personaggi lasciano emergere differenti punti di vista sulla realtà; questo permette a Ortese di restituire al lettore un dialogo fra la realtà oggettiva della materia narrata e lo sguardo dei personaggi su di essa. L'espedito poliprospectico lascia già emergere una operazione di problematizzazione del piano di realtà, che appare così dotato di più livelli di lettura secondo un modello di discendenza modernista; significativamente, tale problematizzazione è costruita sui movimenti di Anastasia nello spazio domestico, e sui ricordi e le emozioni che lo spostamento lascia emergere.

All'inizio del racconto Anastasia, appena rientrata dalla messa natalizia, si trova nella camera da letto che divide con la sorella minore Anna; è in uno stato di confusione poiché in chiesa ha appreso che Antonio, il suo perduto amore giovanile, è tornato a Napoli. L'evento innesca in Anastasia una radicale messa in discussione della vita che ha finora condotto; la donna si ritrova così a fantasticare su ciò che sarebbe stata la sua vita se avesse sposato Antonio e, soprattutto, si chiede se avrà la possibilità di autoaffermarsi in futuro o se è già condannata a invecchiare nella stessa casa che per molti anni ha sostenuto economicamente. Siamo davanti a una crisi identitaria che Ortese sceglie di approfondire, ancora una volta, nel rapporto fra soggetto e spazio. La struttura del racconto si può infatti dividere in due parti: nella prima, la voce eterodiegetica ci guida nelle riflessioni di Anastasia seguendo lo spostamento che la stessa compie dalla sua stanza alla cucina; l'attraversamento del corridoio e l'incontro con gli altri membri della famiglia nelle rispettive stanze diviene così il pretesto per seguire i ragionamenti proiettivi di Anastasia. La seconda parte, entro cui scivoliamo con l'ingresso di Giovannino e Dora, fidanzati della sorella e del fratello di Anastasia, ci introduce invece al momento conviviale del pranzo natalizio, interrotto dalla morte di una vicina di casa. È a questo punto che Anastasia si accorge di quanto la sua vita e quella degli altri sia priva di significato; il testo si chiude così circolarmente con l'immagine di Anastasia nella sua stanza. Aggiungo che la casa coincide nella descrizione con il tipico interno piccolo-borghese: tutte le stanze, per quanto squallide e spoglie, sono

infatti dotate di un'aria di dignità data dalla pulizia e dall'efficienza degli ambienti, ordinatamente ripartiti secondo la loro funzione e la gerarchia interna ai membri famigliari; a sua volta, la gerarchia risulta costruita su un doppio criterio: età e ruolo di genere. Troviamo così nella posizione più bassa Nana, l'anziana zia nubile, e nella posizione più alta la signora Finizio. Anastasia, pur essendo colei su cui gravano tutte le responsabilità economiche della casa, è infatti manipolata dalla madre, che ne castra gli impulsi allo scopo di assicurare stabilità alla famiglia. Tali valori emergono negli spostamenti spaziali che Anastasia compie durante il racconto; dato che tali movimenti costruiscono in maniera lineare l'ossatura strutturale del testo, possiamo sintetizzare in uno schema, secondo l'ordine dell'intreccio, la successione delle stanze e i coincidenti quadri narrativi:



Ai personaggi che appaiono nella varie stanze si aggiunge Antonio, fantasma che aleggia costantemente nella mente di Anastasia e che viene spesso nominato nei discorsi degli altri parenti. Lo schema rende evidente come la struttura narrativa sia non solo informata dal tema della crisi identitaria di Anastasia, ma si poggia sulla successione degli ambienti domestici – che a loro volta innescano nella protagonista momenti epifanici. La complessità del racconto è data dunque dalla sovrapposizione di più livelli in reciproca opposizione, che schiacciano la soggettività di Anastasia. Possiamo intanto individuare due macromovimenti, uno di natura lineare e uno di natura circolare. Il primo coincide con il percorso di Anastasia dalla camera alla cucina: lo spostamento innesca un confronto fra la vita vissuta da Anastasia e quella dei suoi famigliari e, se da un lato mostra impietosamente alla protagonista l'inconsistenza della sua vita, dall'altra lascia emergere duramente quanto le aspirazioni dei suoi famigliari siano puramente illusorie. A questo movimento coincide un simmetrico tempo biologico, scandito dai ritmi di vita borghese: le aspettative dei membri della famiglia coincidono con i ritmi standard di nascita, riproduzione,

invecchiamento e morte. L'acquisizione di consapevolezza da parte di Anastasia – e dunque la maturazione del soggetto, vissuta ancora una volta come il risveglio da uno stato di torpore – non si risolve in un miglioramento delle condizioni di vita e nell'interruzione di tale linearità, ma si riavvolge in un movimento circolare. Come il racconto si apre e si chiude nella stanza di Anastasia, così la sua vita pare condannata a tornare allo stato di sonnambulismo iniziale; ma questo non basta. Il percorso lineare di vita piccolo-borghese è interrotto in una circolarità ricorsiva anche per gli altri personaggi: le coppie Anna-Giovannino e Dora-Eduardo sono infatti condannate a non lasciare il nido familiare; anche loro sono privati della costruzione di un universo soggettivo autonomo. Al matrimonio delle due coppie seguirà infatti la riorganizzazione degli spazi domestici – atto che, se da una parte segnala il definitivo tramonto delle aspirazioni di Anastasia, dall'altra è indicativo di quanto il tempo della domesticità piccolo-borghese sia chiuso e ricorsivo. Se il ritorno di Antonio è l'evento che innesca la crisi di Anastasia, la perdita della vecchia forma di organizzazione domestica ne segna tanto la condanna quanto la maturazione. Tale circolarità è dovuta non solo alla povertà economica, ma anche alle tare familiari trasmesse a Eduardo e Anna: nessuno dei Finizio, insomma, è destinato alla felicità. La consapevolezza acquisita da Anastasia tramite l'esplorazione dello spazio e l'osservazione degli altri opera insomma su più livelli: partendo dalla decostruzione individuale del proprio stato di sonnambulismo, Anastasia si accorge che anche le esistenze dei fratelli non sono che pure illusioni, addolcite appena temporaneamente dalla giovinezza; infine, con la morte di donna Amelia e il pianto della protagonista, la voce narrante pare suggerire che tale dimensione di vacuità sia estensibile a tutto il creato.

La prima opposizione fra lineare e circolare, a sua volta sviluppata nelle diadi giovinezza/vecchiaia e presente/passato, trova un ultimo livello di lettura nel contrasto fra spazio interno e spazio esterno. Colpisce in tal senso l'insistenza del testo sull'elemento architettonico della finestra: che sia nella sua stanza, nel corridoio, nella cucina o nel soggiorno, Anastasia tende infatti a sdoppiare il proprio sguardo fra la sua condizione di realtà all'interno della casa e la proiezione verso il mondo esterno – che pare catalizzare tutti i suoi impulsi repressi. Replica in miniatura la stessa opposizione anche la descrizione del presepio: a un interno familiare cupo (la grotta) corrisponde un mondo esterno vitalistico, ma di cartapesta. Se in un primo momento l'osservazione del paesaggio coincide con la proiezione in un sogno di autonomia

famigliare (ossia il matrimonio con Antonio), successivamente Anastasia si accorge di quanto anche questa proiezione sia illusoria – non tanto perché il matrimonio non avverrà, ma perché la stessa realtà esterna appare posticcia. Trovo a questo punto particolarmente interessante come Ortese si serva di espedienti modernisti per decostruire il piano di realtà rappresentato e attuarne una revisione – e per mettere in discussione la vocazione realista cui testo pare mirare. L'apparizione delle finestre segna infatti, in massimo grado, una alterazione della realtà domestica nella sua percezione – si veda, ad esempio, l'effetto che il raggio di sole provoca nella descrizione della cucina. L'alterazione nella percezione dello spazio, sapientemente costruita su sinestesie e similitudini che restituiscono la prospettiva della protagonista, innesca così l'emersione di momenti epifanici colti solo dalla protagonista, che tuttavia, ancora una volta, si ritrova disarmata dinanzi alla consapevolezza. Emergono dunque più piani di realtà all'interno della realtà stessa; se alcuni di essi ammiccano a una possibilità di vaga felicità, da tale dimensione paiono essere esclusi non solo i Finizio, ma tutta la Napoli che vive oltre il vetro della finestra e che attraversa gli altri racconti della raccolta.

#### IV. Conclusioni provvisorie

I due racconti analizzati ci permettono di imbastire un più ampio discorso sull'importanza che gli interni domestici svolgono in Ortese. Si può infatti individuare una situazione ricorrente: un personaggio femminile, per motivazioni che non dipendono direttamente da lei, si trova in un contesto di reclusione domestica che ne castra gli impulsi; a peggiorare tale condizione interviene uno scollamento fra l'identità della protagonista e i valori di cui la casa è portatrice. Il soggetto femminile si ritrova dunque in uno stato di torpore che pare condannarla all'iterazione di meccanismi introiettati. Se in un contesto d'*Unheimliche* come in *Le sei della sera* la risoluzione pare trovarsi nella costruzione di una anti-realtà onirica, ma su misura della protagonista, per Anastasia Finizio pare non esserci altro se non la regressione a uno stato di torpore mentale, che rimuova la consapevolezza acquisita e lasci dietro di sé la scia di una malinconica pietà. Lo spazio domestico si pone così come uno spazio inglobante che nega l'individualità della protagonista, fino a renderla passivamente inerte dinanzi alla vita. Se lo spazio domestico è inabitabile, è insomma necessaria un'operazione di compensazione tramite la riemersione del rimosso, che inneschi nel

soggetto letterario un processo di revisione ermeneutica della realtà.<sup>21</sup>

Fino a questo punto risultano particolarmente significativi due aspetti, l'uno di natura tematica e l'altro, immediatamente conseguente, d'aspetto formale. Ortese pare infatti inserirsi nella scia storica del sentimento di *homesickness* che inizia a delinearci proprio negli anni Venti e prende definitivamente corpo nel secondo dopoguerra; tale sentimento opera tuttavia in molteplici direzioni. La problematizzazione del rapporto fra spazio e soggetto, con la conseguente perdita di identità e negazione del processo di formazione, apre infatti a una più estesa messa in discussione non tanto della realtà in sé, ma dell'automatismo dello sguardo su di essa – e di conseguenza sul paradigma di realtà razionalistico-borghese.<sup>22</sup> Non viene insomma messo in discussione solo il soggetto in quanto tale, ma il soggetto in quanto essere in relazione con lo spazio, l'altro e i valori introiettati. Su un primo livello la perturbazione dello spazio domestico pare dunque una risposta a una più diffusa perdita di significazione dello spazio; ma Ortese si spinge oltre, problematizzando l'atteggiamento di immobilismo e vacuità che domina oltre lo stesso spazio domestico, nel consesso sociale. Non è un caso che *Il mare non bagna Napoli* termini con la rassegnata accusa agli intellettuali del gruppo Sud: nel momento della ricostruzione sociale il fallimento non è imputabile alla soggettività o allo stato delle cose, ma alla rassegnazione di tutti e di tutte. Parallelamente, la risposta a tali problemi trova riscontro anche sul piano formale: negli anni del Neo-realismo Ortese decostruisce un modo di fare letteratura attingendo ai modelli letterari del passato (fra quelli che abbiamo osservato, il racconto fantastico e modernista) per rendere evidenti le fratture del tempo presente. Non basta osservare la realtà: per uscire da uno stato di sonnambulismo collettivo bisogna rovesciare il punto di fuga della prospettiva.

Gli elementi osservati ricorrono in tutta la produzione ortesiana; questo studio, che non ha pretese di esaustività, si ferma appena al 1953. Si rende dunque necessaria una osservazione diacronica

<sup>21</sup> Sull'importanza dell'alterità come atto ermeneutico, cfr. C. della Colletta, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italice», 3, 1999, pp. 371-388.

<sup>22</sup> Sull'importanza dello sguardo nella costruzione della realtà segnalo tre dettagliati interventi: D. Belgradi, *Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto «Il silenzio della ragione» di Anna Maria Ortese*, in «Between», 23, 2022; V. Pietrantonio, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in «Griseldaonline», 12, 2012; S. Contarini, *Tra cecità e visione. Come leggere «Il mare non bagna Napoli» di Anna Maria Ortese*, in «Chroniques Italiennes», 5, 2004.



# L'ospite ingrato

La casa sonnambula. Su due racconti di Anna Maria Ortese

Iwan Paolini

della costante in oggetto: la casistica del cronotopo domestico, nelle sue varianti, appare infatti fondamentale per molti testi successivi, che rendono ulteriormente problematico il rapporto con i modelli della tradizione letteraria – si pensi, ad esempio, all'importanza che il fantastico ottocentesco avrà per Ortese ancora nel 1987, con i racconti di *In sonno e in veglia*. Quello che, a quarant'anni di distanza, pare rimanere è ancora il rapporto di ostilità fra uno spazio domestico desemantizzato e una soggettività femminile che sperimenta una condizione di prigionia; s'impone tuttavia con più vigore il valore socio-politico della riemersione dell'*Unheimliche*. Non può essere un caso che racconti come *Folletto a Genova* mettano in crisi, con il ritorno di figure magiche e il raffinato gioco di recupero di forme letterarie tradizionali, i valori della borghesia industriale del nord-Italia; come non può essere un caso che testi come *Sulla terrazza sterminata* siano basati proprio sulla spettralizzazione della realtà contemporanea. La riemersione dell'*Unheimliche* appare insomma necessaria non solo per risvegliare dallo stato di dormiveglia molte protagoniste ortesiane, ma anche per rispondere alla perdita di senso del mondo con una ormai maturata costruzione di una personalissima filosofia – e mettere dunque in atto un risveglio collettivo.