



VOCI OLTRE LA SOGLIA

Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture

a cura di Nicoletta Brazzelli e Simone Cattaneo

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2023 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-962-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Dettaglio della scultura *L'alquimista* di Jaume Plensa
presso il MIT (Boston). Fotografia di Simone Cattaneo

n°47

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI GIUGNO 2023

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu Cristina Dozio

Indice

<i>Topografie instabili: tra spazi chiusi e aperti</i>	II
NICOLETTA BRAZZELLI E SIMONE CATTANEO	
<i>Scritture della deportazione: prigionie e luoghi di coercizione dei patrioti cisalpini in Dalmazia</i>	19
ANNA MARIA SALVADÈ	
<i>Camere e castelli: verginità, annientamento e spazi chiusi in Mallarmé</i>	33
GIORGIA TESTA	
<i>«An Englishman's Home is His Castle»: country houses, interni ed esterni nei romanzi interbellici di Nancy Mitford</i>	51
FEDERICO PRINA	
<i>Lo spazio tra paura e riflessione: l'Inghilterra e l'Irlanda di Marise Ferro</i>	79
ELENA OGLIARI	
<i>«The madwoman in the attic»: dal silenzio al racconto</i>	99
NICOLETTA BRAZZELLI	
<i>Groenlandia e Danimarca: dicotomia tra spazi chiusi e aperti in Kalak di Kim Leine e Store Malene di Iben Mondrup</i>	119
FRANCESCA TURRI	

*La guerra in camera da letto: gioco, violenza e scontro di genere nel teatro
di Torange Yeghiazarian e Yussef El Guindi.....* 137

CINZIA SCHIAVINI

*Chiusi o aperti? Riconsiderare gli spazi secondo l'accezione ossimorica
dell'esperienza di Kusama Yayoi.....* 155

SOFIA ROSSATELLI

Spazi chiusi e precari nella recente narrativa spagnola 173

SIMONE CATTANEO

Gli autori..... 191

TOPOGRAFIE INSTABILI: TRA SPAZI CHIUSI E APERTI

Nicoletta Brazzelli e Simone Cattaneo

Make not your thoughts your prisons.
W. Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*
Atto V, Scena II, v. 220

*La puerta (mejor diré funesta boca) abierta
está, y desde su centro
nace la noche, pues la engendra dentro.*
P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*
Atto I, Scena I, vv. 70-72

Il presente volume prende spunto dal corso “Mappe degli spazi chiusi: storia, memoria, rappresentazione”, coordinato da Nicoletta Brazzelli e tenutosi nel maggio 2021 all’interno del dottorato dell’Università degli Studi di Milano in Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extra-europeo, che ha visto la partecipazione di Simone Cattaneo, Lidia de Michelis, Marco Modenesi, Moira Paleari, Laura Scarabelli e Camilla Storskog. Inoltre, è strettamente legato al Centro di Ricerca Coordinato Geolitterae - L’immaginario spaziale fra letteratura e geografia, attivo presso l’ateneo milanese dal 2017. Il progetto che ha ispirato gli incontri dottorali, e la successiva pubblicazione, ha avuto origine anche in seguito all’emergenza sanitaria causata dal Covid-19, quando ripensare gli spazi chiusi è diventato cogente e necessario, così come interrogarsi su questioni fondamentali riguardanti l’identità – personale e collettiva, nazionale e globale –, la storia e la memoria. La partecipazione di giovani studiosi ha impresso un’indubbia vitalità e ha permesso l’interazione, sempre produttiva, fra esperienze di ricerca diverse.

I contributi qui riuniti intendono inserirsi all'interno della vasta messe critica generata dallo *spatial turn*, a partire dalla consapevolezza che gli spazi non sono, come l'approccio tradizionale di stampo positivista ha a lungo proposto, strutture materiali e geografiche, bensì rappresentazioni marcatamente soggettive. Percepiti dagli individui attraverso i sensi, rielaborati a livello mentale e immaginativo, sono sempre 'instabili', in perenne trasformazione, proprio perché vissuti, interiorizzati, costruiti soggettivamente in relazione a identità individuali e collettive, legati ai paradigmi cruciali della classe, del genere e dell'etnicità, configurandosi inoltre entro specifici contesti nazionali, culturali e linguistici¹. In particolare, tutti questi elementi intervengono nella contraddittoria correlazione fra spazi aperti e chiusi che costituisce il perno attorno a cui ruotano le riflessioni proposte nelle pagine seguenti. Tale distinzione, a prima vista, appare piuttosto semplice e richiama la contrapposizione tra esterno e interno, tra la sfera naturale o architettonica e quella domestica o della reclusione. La recente emergenza pandemica, però, se da un lato ha estremizzato questa distinzione, dall'altro ci ha costretti a ricontestualizzarla. Tuttavia, come i saggi selezionati rivelano, per quanto in maniera differente, la separazione è labile e le nozioni di chiuso e aperto si intersecano fra loro, con un inevitabile scarto verso la lacerante dialettica – fisica e mentale – del dentro e del fuori, tanto che uno spazio aperto può configurarsi come chiuso e, viceversa, uno spazio chiuso come aperto, poiché conta, nella sua rappresentazione, il rapporto stabilito da ogni individuo con esso, determinato da un senso di appartenenza oppure di estraneità e dislocazione. Per riflettere sulla precarietà delle definizioni, è necessario prendere in considerazione la questione fondamentale del punto di vista, ossia la posizione in cui si pone il soggetto. È lo sguardo a fare la differenza, non solo in termini visivi, e dunque rispetto al paesaggio, ma anche in termini epistemologici e affettivi.

Secondo Yi-Fu Tuan, quando lo spazio diviene emotivamente significativo e si configura in parte integrante del vissuto soggettivo, si trasforma in luogo². Per quanto nel linguaggio corrente e non specialistico si tenda a utilizzare i due termini come sinonimi, la differenza fra di essi è, per contro, ampiamente riconosciuta. Nella fertile interazione tra gli studi geografici e quelli letterari, che precede di secoli l'ottica adottata dallo *spatial turn* alla fine degli anni Ottanta del Novecento, il peso del soggetto intento a percepire il

1 L'interazione disciplinare nell'ambito dello studio e della ricerca sulla spazialità è fondamentale. Questa introduzione non può e non intende rendere conto della bibliografia assai consistente che si ricollega in vario modo allo *spatial turn*. Si vedano, per un primo approccio, Warf e Arias (2009). Senza dubbio tra gli studiosi che si collocano alle origini della svolta spaziale si possono ricordare Edward Soja e Derek Gregory. Come riferimento generale sulla questione dello spazio nella letteratura, si rimanda a Tally (2011 e 2017). Anche Brazzelli (2017) si inserisce in questa prospettiva.

2 Tuan, recentemente scomparso, va considerato un pioniere che, con il suo lavoro, ha aperto nuove possibilità di studio. A lui si sono ispirati, e si ispirano, moltissimi studiosi: geografi, filosofi e critici sia culturali che letterari.

paesaggio in cui è immerso ha avuto un ruolo decisivo, secondo quanto dimostrato, per esempio, da Dardel (1952) e Fremont (1976). In tempi più recenti resta indispensabile connettere la svolta spaziale o, meglio, la sua continua ridefinizione, anche in virtù della interdisciplinarietà che le è propria, alla fenomenologia³.

Tuan fa delle nozioni di spazio, inteso come estensione calcolabile, e di luogo, connotato dalla singolarità dell'esperienza, un riferimento cardine nel dibattito sul tema; in questo modo, lo studioso porta la geografia all'ascolto delle vicissitudini umane, tentando di unire le dimensioni dell'universale e del particolare. Se si applica questo criterio alla contrapposizione fra aperto e chiuso, lo stereotipo del secondo termine come negativo e del primo come positivo non appare così incontrovertibile, anche se ogni lettura dipende ovviamente dalle epoche e dai contesti. È infatti impossibile stabilire una separazione esatta fra interno ed esterno: lo spazio non è mai 'vuoto', non è mai 'neutro'. Si tratta di un aspetto già evidente nelle annotazioni di Gaston Bachelard (1952), più volte menzionato nei contributi del volume, in cui la casa è strumento di recupero di un'intimità spaziale e interiore. La poetica dello spazio bachelardiano si pone come un manifesto ampiamente recuperato nel presente: l'ambiente domestico restituisce un rifugio protettivo e immaginativo, in cui le emozioni, le paure e i desideri si identificano con gli oggetti che lo compongono e rievocano le memorie del passato. D'altronde, è uno degli spazi chiusi per antonomasia così come lo è la prigione (Foucault 1975) ed entrambi, seppur in base a stimoli differenti e a volte diametralmente opposti, possono arrivare a essere luoghi di apertura all'immensità del pensiero, della metafora o del simbolo.

In effetti, tra gli stenti e le dure condizioni di reclusione, riportati da Anna Maria Salvadè in "Scritture della deportazione: prigionieri e luoghi di coercizione dei patrioti cisalpini in Dalmazia", duecento prigionieri condotti in catene, tra il 1799 e il 1800, in fortezze e casematte, ritrovano nel buio di mura umide e infestate da insetti la propria umanità grazie a un ideale condiviso che li riscatta dalla condizione di bestie umiliate per restituire loro la dignità dell'essere umano in grado di mostrare la propria empatia e, soprattutto, di scrivere per denunciare le sofferenze patite. La parola è poi, come mostrato da Giorgia Testa in "Camere e castelli: verginità, annientamento e spazi chiusi in Mallarmé", il *passé-partout* che schiude le stanze del poeta in un'ambigua e costante tensione tra una claustrofobia esanime o sterile e uno slancio verso l'assoluto che si risolverà in una metafisica autosufficiente. E una rappresentazione autotelica sembra essere anche quella della casa di campagna inglese, nel periodo tra le due guerre mondiali, analizzata da Federico Prina in "«An Englishman's Home is His Castle»: *country houses*,

3 Come dimostrano Riquet e Kollman (2020) – che fanno convergere nel loro studio una notevole varietà di contributi diversi –, sebbene sia il lavoro di Maurice Merleau-Ponty, nella loro prospettiva, ad avere un ruolo determinante.

interni ed esterni nei romanzi interbellici di Nancy Mitford”, perché diviene simbolo svuotato di un’aristocrazia in decadenza che si afferra ad ogni costo all’estremo vestigio di uno *status* ormai messo in discussione dalla Storia. A metà strada tra il riparo offerto dalle pareti domestiche e l’esclusione imposta dai muri di cinta del manicomio si colloca la vicenda dell’artista giapponese Kusama Yayoi, che, secondo quanto esposto da Sofia Rossatelli in “Chiusi o aperti? Riconsiderare gli spazi secondo l’accezione ossimorica dell’esperienza di Kusama Yayoi”, proprio all’interno di un nosocomio scova le condizioni migliori per dare libero sfogo alla creatività, riflettendo questa apparente contraddizione nelle sue opere, dove finito e infinito si risolvono in un gioco di specchi affascinante. Da una prospettiva quasi antitetica, invece, Cinzia Schiavini, nel contributo “La guerra in camera da letto: gioco, violenza e scontro di genere nel teatro di Torange Yechiazarian e Yussef El Guindi”, si sofferma su alcune declinazioni teatrali della femminilità araba negli Stati Uniti dopo l’11 settembre 2001 per evidenziare il modo in cui corpo, linguaggio, politica e rapporti di forza sbilanciati trasformino uno spazio solitamente rassicurante in un campo di battaglia e di rivendicazioni identitarie.

Le complesse dinamiche del potere e della conoscenza associate ai luoghi trovano espressione, in una prospettiva diversa ma complementare, nella interessante analisi di Stuart Elden (2013), in cui si ricostruisce, storicamente ed epistemologicamente, l’origine del territorio, in senso politico, nel mondo occidentale. Emerge, anche in questo caso, che un luogo si configura come un insieme denso e stratificato di relazioni, destinate a ricomparire nelle pieghe della memoria e nelle esperienze quotidiane degli individui e dei gruppi che abitano lo spazio. L’intersezione di spazi, eventi storici, traumi e narrazioni costituiscono un oggetto di analisi articolato e affascinante; del resto, Tim Cresswell (2004) riconosce sia la apparente semplicità che la complessità del concetto di luogo, e a sua volta esplora la distinzione fondamentale fra la comprensione astratta di un dato *locus* e l’assai più complicata immersione nello spazio vissuto. Naturalmente questo approccio implica una focalizzazione sull’esperienza soggettiva e, dunque, ribadisce la prospettiva egocentrica. In tale senso, si contrappone al ‘metodo’ della geocritica di Westphal (2007), che appare, appunto, geocentrico, e permette al lettore di esplorare lo spazio come percepito o esperito, senza necessariamente acquisire conoscenze scientifiche sul luogo stesso. Un’esplorazione geocritica può partire da un testo e dalla sua relazione con un luogo, la cui polisemia ed eteroglossia costituisce la prova evidente che l’operazione va al di là della semplice esperienza e del semplice testo. Un elemento chiave della prospettiva geocritica è la geografia affettiva, resa visibile attraverso la relazione di un soggetto con e nello spazio. Tuan (1974), d’altro canto, ha anche coniato il termine, assai efficace ed evocativo, di *topophilia*, per esplicitare i legami affettivi degli esseri umani con l’ambiente in cui vivono.

La questione dell'affetto non esclude tuttavia risposte dolorose o spiacevoli rispetto ai luoghi: in tal caso, si ricorre al concetto di *topophobia*. Nell'ambito degli studi letterari a orientamento spaziale la *placemindedness*, ossia la risposta mentale, è essenziale, poiché caratterizza l'esperienza soggettiva così come la rappresentazione artistica di luoghi, persone, eventi. Un esempio di questa prospettiva è offerto da Elena Ogliari in "Lo spazio tra paura e riflessione: l'Inghilterra e l'Irlanda di Marise Ferro", saggio che, alla luce dei romanzi e delle collaborazioni giornalistiche della scrittrice ligure, fa dialogare il tempo claustrofobico del fascismo mussoliniano e della guerra con gli spazi insulari di Inghilterra e Irlanda, avvertiti come luoghi di chiusura o apertura a seconda degli stati d'animo di Ferro in quel convulso momento storico. Alcuni aspetti cruciali di una percezione emotiva conflittuale tornano poi in "Groenlandia e Danimarca: dicotomia tra spazi chiusi e aperti in *Kalak* di Kim Leine e *Store Malene* di Iben Mondrup" di Francesca Turri, poiché i protagonisti dei romanzi di Leine e Mondrup vivono sulla propria pelle le logiche dilanianti di una 'groenlandesità' e una 'danesità' rette su preconcetti che, in un oscillare ambiguo, mascherano e perpetuano meccanismi di dominazione e discriminazione di stampo coloniale.

Lo spazio e il luogo sono quindi importanti nel plasmare la vita individuale, sociale, culturale, politica ed economica: indagare i concetti di spazio e di luogo richiede un'ottica interdisciplinare e coinvolge necessariamente la ricerca in vari campi. Oggi l'importanza dello spazio nella comprensione dei fenomeni sociali e culturali è pienamente riconosciuta; da un lato, questo riconoscimento implica una serie di difficoltà nell'esplorare prospettive diverse; dall'altro evidenzia un interesse condiviso per un elemento cruciale che unisce l'uomo e l'ambiente, attraverso un approccio sia fisico che immaginativo. Secondo la geografia umanistica, il sistema di percezione non è meccanico, ma plasmato da credenze e valori personali. Il crescente interesse per le geografie emotive, legate agli affetti e ai sentimenti (Saul - Waterton 2017), è particolarmente evidente nelle geografie culturali, in quelle di stampo femminista e in ambito postcoloniale e transnazionale. In particolare, i legami tra emozioni e spazio sono rivelati dal linguaggio. In una certa misura, le emozioni sono considerate modi di conoscere, in grado di portare il sapere geografico oltre il dominio del visibile; le topografie emotive e le strutture del sentimento sono investigate in diversi campi, come per esempio negli studi sull'abitazione e sulle migrazioni. Si tratta di tendenze fortemente presenti nel contributo di Nicoletta Brazzelli, "«The Madwoman in the Attic»: dal silenzio al racconto", in cui si propone una lettura del personaggio di Bertha Mason in *Jane Eyre* di Charlotte Brontë non solo adottando un taglio critico intenzionato a decostruire lo stereotipo della pazza vittoriana da rinchiudere in soffitta, lontano dagli sguardi, ma che, addirittura, attraverso il romanzo *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys, la

porta in primo piano, restituendole una voce di cui era stata privata perché doppiamente colpevole di essere donna e creola.

Le impressioni di minaccia o pericolo legate a un ambiente circostante sconosciuto, riconducibili a una migrazione più o meno volontaria, nella postmodernità possono derivare anche da una cancellazione pressoché totale dei tratti identitari del contesto in cui si è immersi. Non per nulla, Marc Augé (1992) ha coniato la nozione di non luogo, desunta dalla sempre più accelerata diffusione di spazi non relazionali, non identitari e non storici, che rappresentano il contrario del punto di vista affettivo ed emotivo. Nei non luoghi la socialità è effimera, è difficile riconoscersi e appartenere, e non si può entrare in contatto con il passato. Gli esempi offerti da Augé sono noti: spazi dedicati al trasporto e allo spostamento di persone e beni (autostrade, stazioni e aeroporti), i centri commerciali, le catene alberghiere, i campi profughi e le bidonville. Questi spazi, che tendono a isolare gli abitanti ed escludere gli indesiderati in un'ottica di protezione e salvaguardia di un ecosistema esclusivo, sono frequentati da una collettività che vive sospesa in un mondo privo di eventi. Nell'odierno contesto globalizzato e ipertecnologico, però, persino le case, soprattutto se abitate da soggetti condannati a un nomadismo lavorativo frustrante, corrono il rischio di perdere la bachelardiana dimensione di rifugio o nido a favore di una realtà spaziale anonima o estranea, in cui risulta impossibile lasciare tracce della propria identità e ritrovare una memoria personale: si finisce così per vivere all'interno di una scatola vuota, esposta alle crisi della contemporaneità, come spiegato in "Spazi chiusi e precari nella recente narrativa spagnola" di Simone Cattaneo.

Per concludere, nel presente inter-, trans- e post-disciplinare, emergono in maniera chiara i motivi della relazione fra geografia e studi letterari, e la questione cruciale del rapporto fra parole e luoghi: i testi sono prodotti dallo spazio e producono lo spazio, si radicano in un tempo che è storia e memoria. Una lista, seppure incompleta, delle molteplici tipologie degli spazi chiusi, su cui il volume si concentra, aiuta a riflettere sul loro ruolo e sui concetti di cui si fanno portatori. Emblemi di isolamento e separazione, racchiudono protezione e reclusione, volontaria e forzata. Che si tratti di carceri, ospedali psichiatrici o soffitte, di case o stanze, lo spazio chiuso si interseca con l'identità e, se spesso ha la funzione di marginalizzare il soggetto che vi si trova segregato, a volte conferisce potere all'individuo, almeno artisticamente. La parola, infatti, serve a spezzare la reclusione, a oltrepassare i muri e a superare i limiti che confinano, in nome della libertà, in qualunque modo si concepisca tale condizione. Le voci varcano le soglie. Basta saperle ascoltare.

Bibliografia

- Augé M., 1992, *Non Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- Bachelard G., 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.
- Brazzelli N., 2017, *Topografie letterarie. Paradigmi dell'immaginario da Shakespeare a Naipaul*, Milano, Mimesis.
- Cresswell T., 2004, *Place: A Short Introduction*, Oxford, Blackwell.
- Dardel E., 1952, *L'homme et la terre: nature de la réalité géographique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Elden S., 2013, *The Birth of Territory*, Chicago, Chicago University Press.
- Frémont A., 1976, *La région, espace vécu*, Paris, Presses universitaires de France.
- Foucault M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard.
- Lotman J. - Uspenskij B.A., 1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Riquet J. - Kollman E. (eds.), 2020, *Spatial Modernities. Geography, Narratives, Imaginaries*, London-New York, Routledge.
- Saul H. - Waterton E. (eds.), 2017, *Affective Geographies of Transformation, Exploration and Adventure. Rethinking Frontiers*, London-New York, Routledge.
- Tally R. Jr., 2013, *Spatiality*, London, Routledge.
- (ed.), 2017, *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London-New York, Routledge.
- Tuan Y.-F., 1974, *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall.
- , 1977, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Warf B. - Arias S. (eds.), 2009, *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge.
- Westphal B., 2007, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit.

SCRITTURE DELLA DEPORTAZIONE:
PRIGIONI E LUOGHI DI COERCIZIONE
DEI PATRIOTI CISALPINI IN DALMAZIA

Anna Maria Salvadè

I. PREMESSA

Sembrerà forse scontata la scelta della prigione per una mappatura degli spazi chiusi¹; tuttavia le testimonianze dei patrioti cisalpini, incarcerati e deportati fuori dai confini nei difficili mesi della restaurazione austro-russa nell'Italia settentrionale (1799-1800), costituiscono una tipologia testuale interessante per riflettere sui concetti di spazio e luogo attraverso l'esperienza dell'internamento. Nelle scritture dal carcere è infatti evidente come la rappresentazione dello spazio conosca una progressiva evoluzione nell'immaginario dei prigionieri: dai primi momenti del trasferimento nelle località del confino, quando l'angustia del luogo, congiunta all'angoscia dell'incertezza della meta, pare condurre alla degradazione estrema, trasformando gli uomini in bestie; all'arrivo a destinazione, nelle casematte, quando l'inferno fisico, unito alla sensazione del sotterramento e al terrore di una vera e propria tumulazione di esseri viventi, muta la percezione del reale e il carcere si fa, in proiezione simbolica, raffigurazione immaginifica del male, satura di visioni e demoni; fino all'ultimo tempo, quando l'individuo, in quell'ambiente buio e ostile, si riscopre uomo tra gli uomini, nell'urgenza di ricostruire un mondo 'altro'. Lo spazio chiuso per i deportati cisalpini non è così dimensione della solitudine, ma della socialità, e determina reazioni di solidarietà e un ancor più acceso patriottismo, fondato su ideali comuni coltivati tra mura che spogliano della libertà fisica ma non limitano il pensiero;

¹ Fondamentali, in questa prospettiva, gli studi di Michel Foucault sul concetto di «eterotopia» (Foucault 1993; 2006; 2011).

la privazione dello spazio non corrisponde alla sottrazione del luogo, ed è lo stesso non-luogo che pone le basi per una rinascita, per una resurrezione dall'abisso.

2. LA VICENDA E LE TESTIMONIANZE

Nell'aprile 1799 le forze austro-russe occupano Lombardia e Veneto. Nelle zone sotto il controllo militare dell'Austria (compresi i ducati di Modena e Parma, nonché le legazioni di Romagna, Ferrara e Bologna) i patrioti cisalpini attivi nel passato governo e tutti coloro che mostrano di non aver rinunciato alle idee repubblicane trovano riparo in Francia (come Vincenzo Monti) o vengono arrestati; dopo una prima detenzione nelle carceri dei vari dipartimenti (Milano, Brescia, Mantova), nel giugno dell'anno seguente i prigionieri sono imbarcati a Venezia per essere deportati, senza alcun processo, fuori dai confini: alcuni a Cattaro, nell'Albania austriaca; altri presso il forte di San Nicolò a Sebenico, in Dalmazia, e poi nell'interno, a Petervaradino (Petrovaradin), allora in territorio ungherese, sul Danubio; altri ancora, in compagnia di uomini incarcerati per i crimini più disparati, assegnati ai lavori forzati nelle miniere di Sebenico, oppure adibiti alle operazioni di scavo di un canale navigabile a Bach, a circa trenta miglia da Petervaradino. Per quasi due anni, nonostante l'articolo XIII della convenzione d'armistizio firmata ad Alessandria tra Francia e Austria dopo Marengo stabilisca l'immediata liberazione degli arrestati, le vittime dell'apparato repressivo asburgico subiscono l'esperienza della deportazione e del carcere: gli ultimi prigionieri faranno ritorno in patria solo nell'estate del 1801².

Tale è la sorte toccata a circa duecento prigionieri (ma forse il numero fu più alto)³, ricostruita attraverso le testimonianze dei sopravvissuti che, in prosa e in versi, con intenti letterari e non, riferiscono dei patimenti provati durante gli spostamenti per mare (il caldo soffocante e lo spazio ridotto, insufficiente per coricarsi, all'interno di sentine maleodoranti) e nei tragitti attraverso territori ostili e sconosciuti (le lunghe marce nella stagione piovosa, le lotte per guadagnare un posto su carri scomodi, le soste nelle stalle); delle pessime condizioni dei luoghi di reclusione (umidi, bui, infestati dagli insetti); del disumano trattamento ricevuto dai carcerieri (le catene, le violenze, i soprusi). Sulla relegazione nelle fortezze di Sebenico

2 «Nessun individuo potrà essere maltrattato in causa di servigi resi all'Armata Austriaca, né per opinioni politiche. Il Generale in Capo dell'Armata Austriaca farà rilasciare gl'individui, che saranno stati arrestati nella Repubblica Cisalpina per opinioni politiche, e che si troveranno nelle Fortezze sotto il di lui comando». Per il testo della convenzione, firmata il 27 pratile dell'anno VIII (16 giugno 1800) fra i generali Louis-Alexandre Berthier, a capo dell'armata francese, e Michael Friedrich Benedikt von Melas, alla testa dell'esercito austriaco, si veda la *Raccolta delle leggi* 1800: 17.

3 Si vedano Lemmi 1907: 323-332; Gianola 1934: 1-2; Pagano 1998: 76-77; Rava 1916; Lesca 1915.

e Petervaradino tempestivi resoconti sono, tra gli altri, la *Storia della deportazione in Dalmazia, ed in Ungheria de' Patrioti Cisalpini* del tipografo cremonese Lorenzo Manini (fondatore dell'omonima stamperia), la *Narrazione veridica di quanto han sofferto i cento trentauno Patrioti Cisalpini* del legislatore di Salò Giammaria Fontana (arrestato a Brescia nel giugno 1799 e, nonostante l'età avanzata, condotto a Venezia per il trasferimento in Dalmazia), le più note *Lettere sirmiensi* del veneziano Francesco Apostoli⁴; l'esperienza di segregazione vissuta nella casamatta conosciuta con il nome di Posto Soranzo, a Cattaro, è invece rievocata dall'ingegnere di Casalmaggiore Antonio Maria Porcelli, nella *Ristretta descrizione degli avvenimenti occorsi ai Cisalpini nello trasporto, e permanenza loro a Cattaro*, e dal brianzolo, ex prete oblatto, Michele Vismara, nei versi del poemetto *La deportazione*, uscito anonimo, in tre canti, a Milano, nel 1801⁵. È poi noto (ha modo di riferirlo in un paio di occasioni lo stesso Apostoli) che anche Francesco Reina, che, da lì a poco, avrebbe curato l'edizione delle *Opere* di Giuseppe Parini, e che fu tra i confinati a Sebenico, prometteva di scrivere sull'argomento; ma il lavoro non vide mai la luce⁶.

4 Manini 1801; Fontana 1801; Apostoli 1801 (in quello stesso anno è pubblicata una seconda edizione delle *Lettere*; nel 1906 esce quella curata da Alessandro D'Ancona con ricco apparato di documenti, da cui si cita). A proposito dell'inosservanza di quanto stabilito dalla Convenzione di Alessandria, Francesco Apostoli condanna l'atto di giustizia arbitraria di chi volle proditoriamente interpretare alla lettera il punto sul rilascio dei prigionieri allora detenuti nelle fortezze (il gruppo dei 131 cui apparteneva lo scrittore non fu scarcerato, poiché non era in quel momento recluso nelle roccaforti dalmate, ma si trovava ancora nelle carceri italiane): «L'articolo XIII della Convenzione di Marengo, che rimetteva in libertà tutti i Cisalpini detenuti nelle fortezze sotto il comando del generale in capo dell'armata d'Italia, era stato deluso dalla perfidia delle Polizie, dalla malignità feroce di chi pretese d'interpretare *ad litteram* nel Consiglio la forza e il valore di quell'articolo. Fummo all'improvviso tutti strappati dalle differenti prigioni d'Italia, e per un perfido giuoco di parola siamo stati ancora per un anno lo scherno de' barbari» (Apostoli 1906: 175). Una deliberazione, in sostanza, da considerare, secondo Lorenzo Manini, come «un tratto del più impudente e arbitrario dispotismo» (Manini 1801: 12).

5 Porcelli 1801 (cfr. ora l'edizione a cura di François Bouchard, Perugia, Morlacchi, 2020, da cui si cita); Vismara 1801. Altre testimonianze sulla relegazione a Sebenico e Petervaradino si leggono negli scritti di Zaccaria Carpi, mantovano di Revere (il *Diario* è stato pubblicato nel 1903 per interessamento dei pronipoti, i fratelli Finzi di Modena; del 1966 è la seconda edizione, uscita con il titolo di *Giornale*, per le cure di Renato Giusti), e nel resoconto di Carlo Craici, del tutto atipico per la malignità dei giudizi contro i compagni, la maggior parte dei quali è, a suo dire, «vittima non dell'opinione, che non aveva avuto giamai, ma bensì dell'odio del suo nemico, che reso forte della circostanza, aveva preso la vendetta» (Craici 1963: 36). Attento osservatore dei movimenti dei prigionieri nelle carceri milanesi al tempo dell'occupazione austro-russa è invece Pietro Custodi, che, pur animato da principi democratici, e nonostante i trascorsi di una presenza attiva nella vita politica cisalpina, viene risparmiato dai provvedimenti della polizia austriaca (Custodi 1940).

6 Nella prefazione *Al lettore* delle *Lettere sirmiensi* («Vari *Giornalj* e *Storie* su questo proposito sono finora comparse, giudicate insufficienti per altro a far concepire la verità e l'intensità delle pene sofferte (sia lecito il dirlo) col solo soccorso del coraggio che dà la virtù. Mi vien detto che il Cittadino Reina sia per darne un quadro ragionato nello stile dignitoso e severo della storia. Ciò sia per dovuta laude dei Repubblicani»; Apostoli 1906: 132), e nella lettera a Ferdinando Arrivabene del 4 ottobre 1801, dove si allude scherzosamente alla «letteraria

3. PRIMO TEMPO: DISAGI E PRESAGI

L'impressione complessiva restituita dagli scritti dei deportati è in sostanza quella di una lenta ma inesorabile discesa agli inferi; che comincia a prendere forma nelle stive delle manzere (le imbarcazioni utilizzate per il trasporto dei buoi da Venezia alla Dalmazia), dove i prigionieri sono legati insieme e assiepati proprio come bestie, e che via via conduce alla progressiva perdita dei tratti umani. I disagi patiti nei trasferimenti, racconta Manini, «non sono descrivibili»: più di centotrenta persone, «cacciate a mandre come le pecore» in un bastimento capace di contenerne meno della metà, sono costrette per giorni a restare in posizione seduta, a gambe distese, «mentre le catene d'ogne cinque deportati erano unite in un grosso anellone, [...] assicurato nella nave stessa». Senza un giaciglio di paglia, senza alcuna possibilità di «montare sul cassero a respirare un po' d'aria», con l'unico conforto del «boccaporto aperto» da cui filtra «scarsa luce», i deportati affrontano fin dal primo viaggio una situazione tanto «miserabile e crudele» da assumere, allo sbarco, le sembianze di «tanti spettri» sortiti «dalla più orrida caverna», del tutto incapaci di «reggersi in piedi dallo sfinimento», e quindi bisognosi del sostegno dei marinai per essere condotti nelle carceri della terraferma (Manini 1801: 13-14). Analoga è la condizione descritta da Fontana nel tragitto Venezia-Sebenico:

Giunti a bordo ci fu posta al piede una catena di due, e più rubbi di peso, indi uniti a cinque a cinque fummo strascinati nella stiva, e necessitati ad assorbire un'aria mefitica, per il recente espurgo dell'urina e dello sterco bovino. In somma sembrava, che tutto si mettesse in opera per accelerare la nostra già fissata distruzione. (Fontana 1801: 7)

Quello ordito dal destino pare essere quasi un piano diabolico, la cui icasticità è accresciuta dalla pesante catena legata ai piedi, da cui i deportati non si libereranno mai per l'intera durata del viaggio e della carcerazione. Si tratta della catena 'della lupa', che trova specifica menzione in tutti i resoconti, e che a Francesco Apostoli suggerisce la riuscita immagine dei detenuti come esseri mitologici a cinque teste, destinati a divenire mostruosi abitanti degli abissi infernali:

Stavamo tutti seduti colle gambe distese, stretti prima al piede dalla pesante catena conosciuta nelle galere col distintivo *della lupa*; e le altre catene poscia che cingevano cinque de' miei compagni erano esse raccomandate ad un grosso anellone di ferro assicurato nella stessa nave. Una sola boccaporta aperta ci mandava una scarsa colonna d'aria, di raro rinnovata da una sdruscita vela che

minaccia del sempre gravido Reina di un tomo o due in folio sul nostro soggetto. Tomo che promette e non partorisce mai» (120).

serviva di tromba; scarsa luce; caldo molesto; puzza; compagnia di esseri tutti sconosciuti e stranieri; senza letti, senza comodità alcuna, nemmeno per riposare il capo, e per colmo di buona fortuna, senza provvigioni da cibarsi [...]. Ogni cinque di noi formavano un corpo solo con cinque teste, ed aveva la figura di un'idra a cinque facce umane: tanto eravamo stretti, e luridi poi, e sporchi, e di un colore... precisamente del colore del *dragone* da commedie di Gozzi. (Apostoli 1906: 156-157)⁷

Prima ancora che le casematte di Sebenico accolgano (come «orrido ventre di balena») ⁸ uomini ormai ridotti allo stremo, e che, quindi, le rappresentazioni di un pagano aldilà, insieme a quelle bibliche e veterotestamentarie, si facciano prevalenti nei racconti dei sopravvissuti, cupe e funeste sono le sensazioni di chi attende la propria sorte sul mare, in prossimità di macigni che «ribattevano mestamente sonori le onde di un mare agitato dal vento», e al cospetto di «uno scoglio, sopra cui sedeva un romito castello, basso e disabitato», unito «in tempi di bassa marea» alla costa «col mezzo di una lingua angusta di terreno, e di sassi, la maggior parte coperti dall'acqua» (Apostoli 1906: 160). È la fortezza rinascimentale di San Nicolò, capolavoro dell'architettura militare veneziana, apprezzata anche da Vasari come opera «maravigliosa» del veronese Giangirolamo Sanmicheli⁹, che giace in un'insenatura riparata accessibile dal mare solo attraverso lo stretto canale di Sant'Antonio; di fatto, un «triste castello», posato in «una vasca d'acqua, chiusa da monti», che per Apostoli e i suoi compagni di sventura rappresenta una nuova «Botany Bay»¹⁰, raggiunta a bordo di «vascelli negrieri» («che non si trovano dunque soltanto tra l'Africa e l'America»), e foriera di presagi di morte per il recente eccidio, a tre miglia da lì, sulla terraferma, nella «picciola, e silvestre città di Sebenico», del console di Francia:

Là, su quella costa sedevano le funeste mura di quella città insanquinata dal furore degli aristocratici, nemici del nome francese. Là nel 97 fu massacrato il console di Francia il povero Zulatti, là fu scannata sua moglie... i suoi bambini... fu saccheggiata, distrutta la sua casa [...].» (Apostoli 1906: 160)¹¹.

7 Per altre attestazioni cfr. Pecoraro 1981: 565-566.

8 L'immagine del ventre di balena (Apostoli 1906: 163) reca con sé, secondo François Bouchard, «anche la promessa di una prossima liberazione» con il «tacito rimando», attraverso il riferimento a Giona in Mt 12, 40, alla resurrezione di Cristo (Bouchard 2020b: 303).

9 Vasari 2019: 242. Per una dettagliata descrizione della roccaforte cfr. Žmegač 2005.

10 La colonia penale in Australia, dove poco più di un decennio prima gli inglesi avevano deportato circa 750 prigionieri, dopo un viaggio per mare in condizioni disumane; il luogo del tutto inospitale indusse tuttavia i coloni a spostarsi verso nord lungo la costa e a sbarcare a Port Jackson (l'attuale Sydney).

11 Il dalmata Nicolò Bartoletti Zulatti (1760-1797), console di Francia a Sebenico, trucidato il 18 giugno 1797 durante l'insurrezione popolare contro i francesi.

4. SECONDO TEMPO: LE TENEBRE E L'ABISSO

Una volta oltrepassata la soglia della fortezza, sormontata dal colossale leone di San Marco, «ferrigno custode», insegna di quell'«estinta aristocrazia» veneziana, «tanto terribile nelle sue punizioni», che per secoli aveva dominato sulla costa orientale dell'Adriatico («Oh come era sinistra quella fisionomia leonina! il suo sguardo bieco, e feroce aveva un non so che... esprime un vecchio livore... un antico nemico»), per i carcerati si aprono davvero le porte di un terrificante oltretomba; quando, ormai certi di andare incontro alla morte, vengono rinchiusi nei sotterranei del castello scavati nella pietra viva, ovvero nelle casematte dalle volte a botte del ramo sinistro del bastione, «privo affatto di luce; se non se dalle lucerne superiori del forte, attraverso le graticole di ferro entrava, sebben debolissimo, un qualche raggio» (Apostoli 1906: 160-163). La prigione, centro del disordine universale («Quando pioveva, le tenebre erano perfette: erano quelle del caos»), trova canonica rappresentazione nel catalogo degli elementi più foschi e grotteschi del luogo ipogeo (l'umidità, il freddo, la sporcizia, la presenza di parassiti e di altri animali ripugnanti):

le volte e le muraglie stillavano umidità per ogni dove; alcune caverne praticatevi sotto, e che servivano di camera, erano tappezzate di stallati che cadevano sulla faccia di chi dormiva, del pari che certe gocce lente lente e perenni, che penetrate dal terreno superiore bagnavano i letti. La stagione, il sudiciume, la mancanza di biancheria, la miseria, moltiplicavano gli schifosi parassiti del corpo umano, suoi compagni e figliuoli. Altri animali, abitanti incomodi, che avevano il diritto di primi possessori della caverna, si facevano vedere e schivare; rospi, sorci, scorpioni, e qualche vipera di giorno: la notte svolazzavano i gufi e i pipistrelli, che ritornavano alle loro tane sul far del giorno, passando per le lucerne. (Apostoli 1906: 164)¹²

A materializzarsi sono poi le visioni raccapriccianti, che assumono via via i tratti dell'incubo, richiamando alla mente una prigione dello spirito, e non solo fisica, non appena lo «scroscio» assordante delle catene in movimento e le ombre della notte proiettate sui muri nutrono la fantasia, presentando

¹² La narrazione letteraria di Apostoli trova conferma nella testimonianza di Giovanni Maria Fontana: «Passammo adunque nelle destinate casematte, il cui suolo era coperto di fetida polvere, seminato d'ossa di morti, ed abitato da rospi, da scorpioni, e da innumerabili schifosi insetti. Non si riceveva luce, ed aria, se non da tre aperture esistenti nella volta, assicurate da grosse inferriate. Non vi erano né fondi da letto, né paglia per garantirci dall'umidità [...]» (Fontana 1801: 8). Il vocabolo «lucarne», da Apostoli utilizzato come variante di «lucerne» nel passo a testo precedente, è frequente nella trattatistica di ambito architettonico (cfr., per esempio, S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*).

«alle malinconiche immaginazioni tragici fantasmi che, lentamente moventisi, si allungavano, si avvicinavano, e si perdevano nelle tenebre del fondo di quel quadro notturno» (*Ibidem*). In questo caso, non si tratta di un semplice adeguamento al genere sepolcrale del romanzo gotico allora in voga (come è anche evidente nel riferimento alla scrittrice britannica Ann Radcliffe, che Apostoli chiama in causa, invitandola a ritrarre dal vero le tinte spettrali di quei sotterranei, e di cui si mostra informato e tempestivo lettore), ma di raffigurare quella contratta abitudine alla moltiplicazione dell'orrore, che indica la perdita di valore dell'umanità nella reclusione:

Talvolta un lume rifletteva su qualche mucchio d'ossa umane insepolti, che l'acqua del mare entrata nel sotterraneo avea lasciate scoperte; e la vista non era al certo consolante. I miei miseri compagni ormai si erano serviti di qualche vertebra umana, di qualche tibia spaccata a guisa di chiodo fissa nel muro, per appendervi un sacco, un vestito, un cappello. Qualche cranio era posto in opera per livellare le panche del letto col terreno ineguale del sito. (Apostoli 1906: 164-165)¹³

È un quadro di corruzione e disfacimento, dove la realtà supera ogni immaginazione letteraria, ma che non pochi tentano di raffigurare con più efficacia ricorrendo agli strumenti della poesia. Dunque quei «sotterranei così spaventevoli», capaci di cagionare «la più viva impressione» anche in coloro che avevano affrontato molte prove prima di allora (Manini 1801: 14)¹⁴, descritti nella prosa delle *Lettere sirmiensi* come una biblica balena che «aveva ingoiati tutti vivi», una «fossa di Daniele», un «antro che [...] doveva servire di sepolcro» (Apostoli 1906: 159, 163), assumono nei versi del giudice mantovano, cultore di Dante, Ferdinando Arrivabene (1770-1834) i connotati di una tenebrosa tomba irremeabile. Riprodotta fedelmente da Manini nella versione effettivamente recitata la sera del 4 settembre 1800, *La tomba di Sebenico*, rimasta a lungo nella tradizione orale¹⁵, e che «dipinge con tanta verità e precisione» la condizione vissuta dai deportati nelle casematte (Manini 1801: 18-28), restituisce l'atmosfera del mondo ultraterreno dantesco. In una sequenza di quattordici strofe di dieci decasillabi, a immagini e personaggi della *Commedia* (le «furie ministre a Plutone», v. 9; i «Cerberi cani», v. 63; l'«onda letea», v. 91) sono accostati stilemi e sintagmi della tradizione, dal vocabolario tragico seicentesco alla poesia lugubre di

¹³ Tetra immagine di morte, le ossa disseminate nei sotterranei sono quelle dei soldati veneti che nel secolo precedente fronteggiarono l'assalto dei Turchi.

¹⁴ Le casematte di Sebenico sono, per Manini, «antro spaventevole» e «orrida spelonca» (Manini 1801: 34, 35).

¹⁵ Come riferisce Niccolò Tommaseo, si trattava di «versi contro l'Austria, da tutta Dalmazia echeggiati» (Tommaseo 1872: 514).

Alfonso Varano («immondo terren», v. 53; «orrido averno», v. 61; «ignivomo bronzo», v. 65; «ossa insepolti», v. 73).

Dopo un avvio tanto tragico quanto malinconico, con i detenuti che, stipati nell'«angustia di un legno» (v. 23), cercano la «lontana vaghezza del ciel» (v. 34) nell'avvicinarsi per mare alle coste scoscese di quell'ostile paesaggio dalmata, così, attraverso gli occhi di coloro che vengono là «rinchiusi quai belve negli antri / riserbate pe' barbari ludi» (vv. 51-52), è descritta la prigione sotterranea, alla stregua della grotta oracolare di Trofonio (la caverna nelle viscere della terra dalla quale, racconta il mito, si tornava irrimediabilmente segnati, per sempre privi della capacità di ridere):

Pari al varco dell'antro Trofonio
varco angusto scavato nel sasso
dirupato calandosi al basso
par che guidi d'abisso nel sen.
Fabbricate dall'ira di Marte
s'apron qui tre profonde caverne,
ove debile appena si scerne
fra le tenebre un raggio del dì. (vv. 41-48)

Il nemico pare assumere le fattezze delle creature che abitano il sottosuolo («V'hanno albergo tra fessi macigni / pipistrelli, scorpioni e serpenti / sozzi rettili, insetti pungenti, / che il riposo ci turbano ognor. / Sono spirti d'estinti nemici, / che qui dentro c'inseguono ancor», vv. 75-80); né presta sollievo il sonno, «oblio delle cure e dei mali» (v. 93), sovente interrotto dalle aggressioni notturne dei guardiani, «nunzi di morte» (v. 96). Quello sotterraneo è un 'mondo alla rovescia', che ha perduto ogni logica, ogni connotato di ordine e armonia; la stessa presenza delle stalattiti comunica l'impressione che in questo luogo anche la natura abbia invertito il proprio corso: «l'acqua stessa cadendo s'impetra, / qui natura suo stile cangiò» (vv. 82-83). Eppure, come evidenzia l'ultima strofa, che si chiude nei nomi di patria, virtù e libertà, si prefigura la necessità di descrivere l'indescrivibile; poiché in quella tomba «greve d'umor sepolcrale» (v. 86) i prigionieri riescono pur sempre a non cadere nella disperazione, consapevoli di aver dato il proprio contributo politico, combattendo per una giusta causa:

Ma noi fermi fra tanti tormenti
serbiam sempre la fronte serena;
che non già la prigion la catena,
ma il delitto sol puote avvilir.
Se il calpesta l'avversa fortuna,
l'uom libero fassi più forte,
non l'arresta la tema di morte;
son suoi numi Virtù e Libertà.

Quant'è bello il soffrir per la Patria,
e il morir per Virtù e Libertà. (vv. 131-140)

5. TERZO TEMPO: SEMI DI RINASCITA

Questo è appunto il presupposto su cui si fonda la rappresentazione del contrasto, spesso al centro delle scritture dal carcere¹⁶. Così, nei versi della *Giroletta*, «ogni giorno» – scrive Manini – «cantata dai deportati», le tenebre della segregazione evocano per antinomia la luce che rischiarà le menti dei connazionali e che le induce, attraverso l'esempio, a disprezzare ogni forma di tirannia:

Se il nostro carcere
può Italia illuminar
siamo contenti
qui sempre di penar.
Basta che ognuno
poi senta con orror
quanto son perfidi
e despoti e impostor. (vv. 9-16)¹⁷

Allo stesso modo, per antitesi, la concordia tra i prigionieri rompe la barriera oscura della schiavitù e trasforma l'inferno in un limbo¹⁸; solidarietà e fratellanza, prodotte dal rifiuto di soccombere a circostanze traumatiche, si oppongono alla crudeltà dei carcerieri e allo sgomento indotto dallo scenario:

Eppure in tanta disgrazia ch'il crederebbe? Ognuno de' deportati era d'una fermezza, d'un'ilarità da sorprendere. Quanto può mai l'innocenza in un cuore! Quanto può mai in un'anima il dire non ho rimorso da espiare! In conseguenza di ciò, colle catene, ed in così spaventevole stato, [...] essi danzavano, facevano poesie a rime date su di limitati soggetti; colle catene tenevano accademie di musica con istromenti inventati, recitavano commedie a soggetto e commedie studiate; e componevano canzoni patriottiche, che cantavano tutto 'l giorno e la notte. (Manini 1801: 16-18)¹⁹

¹⁶ In generale, sul tema della prigionia e della letteratura carceraria si vedano i contributi raccolti in Babbi - Zanon 2007 e Traina - Zago 2009.

¹⁷ La canzone si legge in Manini 1801: 29-32.

¹⁸ Certamente vi furono contrasti e tensioni fra i reclusi; i quali, però, nelle narrazioni poetiche, tendono ad accreditare la tesi di ferma concordia e sincera fratellanza.

¹⁹ Sulla «virtù» che rasserenava «coi suoi lumi la oscurità di queste Cave» pone l'accento anche Zaccaria Carpi (Carpi 1903: 6).

È proprio nella riscoperta della perduta umanità che si manifesta tutta l'ambivalenza dello spazio chiuso, dove l'isolamento non è emblema di solitudine né privazione di luogo, ma una sorta di resurrezione:

Chiusi in sì orrido locale, privi di ogni esterna corrispondenza, [...] pareva che il nostro animo dovesse restar abbattuto, mentre si spargevan voci di lunga detenzione, e di qualche cosa di peggio. Eppure successe tutto il contrario. Di quando in quando quelle lugubri volte eccheggiavano al suono di musicali stromenti, di liete canzoni, d'inni Patriotici, e di canti estemporanei. Una continua allegrezza brillava sul volto di tutti, indicante quella tranquillità d'animo non alterata da alcun rimorso [...]. (Fontana 1801: 9-10)²⁰

Quella «non interrotta ilarità, che di rado si trova anche in seno alle più ricercate delizie», si manifesta altresì al di fuori del cupo sotterraneo di Sebenico; vero e proprio strumento di resistenza, la coesione fraterna addirittura si accresce dopo il lungo e travagliato viaggio di trasferimento, attraverso Carniola e Croazia, alla volta della fortezza di Petervaradino, dove prende forma nella sua espressione più concreta il «non comune spettacolo, da qualche antico filosofo giudicato degno dell'ammirazione di Giove, di veder cioè uomini virtuosi, e costanti a lottare con l'avversa fortuna» (Fontana 1801: 5, 16). Avvicinandosi poi il tempo della liberazione, annunciata nel febbraio 1801, il «reciproco attaccamento» degli internati diviene «unione» così salda da «mostrare quanto i principj democratici sieno atti a legare con indissolubil nodo i cuori, che li professano» e da «far tremare» i «perfidì [...] nemici» della libertà e della pace (19). È naturale, come in questo caso, che il racconto testimoniale ceda il passo al linguaggio dell'apologetica repubblicana²¹; ma neppure è infrequente che, di fronte alla sconvolgente tragicità dell'evento, le memorie di prigionia esprimano tutta l'angoscia di una più

20 Come fa notare Želiko Đurić, a proposito della narrazione di Apostoli (sull'organizzazione, da parte dei detenuti, di banchetti, spettacoli e, addirittura, assemblee generali sul modello di quelle francesi), si tratta di quadri che riportano alla mente le *dostoevskijane Memorie da una casa di morti*, quando una rappresentazione teatrale giunge a interrompere la monotonia di istanti tutti uguali «come le gocce d'acqua in una cupa giornata d'autunno» (Đurić 2007: 43).

21 Agli «incalcolabili vantaggi» offerti da «una costituzione fondata sui veri principj della libertà civile e naturale» fa riferimento Antonio Maria Porcelli, che, convinto di dover la propria salvezza ai «valorosi eserciti repubblicani», con queste parole riassume la realtà della reclusione: «Se toccava agli artigli dell'aquila sterminatrice di dettar la pace, nessuno avrebbe esitato a credere, che la nostra vita sarebbe stata precaria. Partir senza soccorsi: giacere sopra paglia succida: insultare, e minacciare di morte: viaggiare con piccola barca carichi di catene: stare in mare con malandato bastimento, destinato a portar bestiame: spogliar chi aveva danaro: seppellirci in una casamatta quasi senza luce, soffocati dalla promiscuità degli aliti, e dalla fetida esalazione del cesso, e dall'umidità continua: soffrir patimenti e malattie: nutrirsi di cibi cattivi: privarci del carteggio co' parenti [...]; questo era il piano; e qual altro scopo aveva, che di

generale concezione dell'esistenza come eterno, inarrestabile ritorno del dolore e del male:

allor quando è interdetto di attentare direttamente alla vita, si son posti in opera tutti i mezzi per minarla secretamente. In una parola le pitture di questi orrori tanto si rassomigliano, che se non fossero distinte dalla diversità dell'epoche, si potrebbero confondere le une coll'altre. Né può essere altrimenti, mentre in ogni secolo, e fra ogni nazione esisterono, ed esistono dell'anime vili abbastanza, ed inumane per tentare la distruzione de' lor simili, e per consumarla. (Fontana 1801: 3-4)

6. EPILOGO

Tuttavia, solo qualche anno più tardi, la memoria dell'episodio pare cancellarsi; nel 1804, per esempio, il friulano Giacomo de Concina, in occasione di un viaggio di studio finalizzato alla proposta di concreti progetti d'intervento sul territorio (nella veste ufficiale di «Segretario Imperiale Regio della Commissione Plenipotenziaria per l'Organizzazione dell'Istria, Dalmazia, ed Albania»), giunto a Sebenico a vela, ne descriveva accuratamente il canale d'ingresso («difficile e pericoloso ai navigli d'alto bordo»), il porto («grande, coperto, e difeso da' venti, e da qualunque tentativo nemico») e, appunto, la fortezza di San Nicolò (la «porta bella, maestosa, e degna di rimarco», la «certa maestria» nell'architettura delle casematte), evitando ogni riferimento alle recenti deportazioni²². In seguito, l'esperienza carceraria dei Cisalpini verrà «rimossa dalla memoria nazionale italiana per lasciare adito alle testimonianze della generazione successiva», quella risorgimentale, sulla scia del successo delle *Mie prigioni* di Silvio Pellico²³.

vederci immondi e laceri, sfiniti e abbandonati all'avvilimento, terminar l'uno dietro l'altro il giro de' nostri giorni?» (Porcelli 2020: 81-82).

²² De Concina 1809: 23, 24. Sul *Viaggio nella Dalmazia litorale* di Giacomo De Concina mi permetto di rinviare a Salvadè 2018.

²³ Bouchard 2020a: 176 (e 177: «Avrà contribuito ad accantonare tale produzione memorialistica nel tardo Ottocento la presenza in questi testi del riferimento d'obbligo all'operato della potenza francese, politicamente sgradito negli anni successivi all'unificazione»).

Bibliografia

- Apostoli F., 1801, *Lettere sirmiensi per servire alla storia della deportazione de' Cittadini Cisalpini in Dalmazia, ed in Ungheria*, Milano, Tipografia Milanese, anno X Rep.
- , 1906, *Le lettere sirmiensi*, riprodotte e illustrate da A. D'Ancona, colla vita dell'autore scritta dal prof. G. Bigoni, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri.
- Babbi A.M. - Zanon T. (a cura di), 2007, «*Le loro prigionie*»: *scritture dal carcere. Atti del Colloquio internazionale (Verona, 25-28 maggio 2005)*, Verona, Fiorini.
- Bouchard F., 2020a, *I deportati cisalpini e la scrittura dell'io*, in A.M. Porcelli, *Ristretta descrizione degli avvenimenti occorsi ai Cisalpini nello trasporto, e permanenza loro a Cattaro*, a cura di F. Bouchard, Perugia, Morlacchi (1801): 133-179.
- , 2020b, «*nell'orrido ventre di balena*»: *la Dalmazia nella memorialistica dei deportati cisalpini a Sebenico*, in G. Baroni - C. Benussi (a cura di), *Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana. Atti del Congresso internazionale, Trieste, 7-8 novembre 2019*, Roma-Pisa, Serra: 301-305.
- Butti A., 1907, *I deportati del 1799*, «Archivio Storico Lombardo» serie 4, 7.14: 379-427.
- Carpi Z., 1903, *I deportati cisalpini. Diario del deportato Zaccaria Carpi di Revere: 11 giugno 1800-12 aprile 1801*, Mantova, Ditta editrice G. Mondovì.
- , 1966, *Giornale della deportazione de' Patrioti mantovani: 11 giugno 1800-12 aprile 1801*, a cura di R. Giusti, Mantova, Museo del Risorgimento.
- Craici C., 1963, *Deportazione seguita nel Forte di Sebenico nella Dalmazia e ad Petervaradino in Ungheria dei Patrioti Cisalpini. Memorie di Carlo Craici uno tra li Deportati in età d'anni 26*, in R. Giusti, *I deportati cisalpini (1799-1801). Studi e memorie*, Mantova, Tipografia Operaia: 31-52.
- Custodi P., 1940, *Un diario inedito di Pietro Custodi: 25 agosto 1798-3 giugno 1800*, a cura di C.A. Vianello, con prefazione di G. Galbiati, Milano, Giuffrè.
- De Concina G., 1809, *Viaggio nella Dalmazia litorale*, Udine, Vendrame (1804).
- Đurić Ž., 2007, «*Lettere sirmiensi*» di Francesco Apostoli (un viaggio nei territori slavi di inizio Ottocento), «Rivista di letteratura italiana» 25.2: 40-47.
- Fontana G.M., 1801, *Narrazione veridica di quanto han sofferto i cento trentauno Patrioti Cisalpini deportati prima a Sebenico, indi a Petervaradino, con i loro nomi, cognomi, età, patria, e professione. Si aggiungono due Discorsi, recitati in occasione del loro ritorno, dal cittadino Domenico Bresciani, e dal cittadino Giovanbattista Angeli, comandante della piazza di Salò*, Salò, Stamperia Righetti, anno IX Rep.
- Foucault M., 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi (ed. orig.: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).
- , 2006, *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio (ed. orig.: *Les hétérotopies. Les corps utopique*, Paris, Institut National de l'audiovisuel, 2004).
- , 2011, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis (ed. orig.: *Des espaces autres*, in *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994: 752-762).

- Gianola A., 1934, *Deportati lombardo-veneti in Ungheria dal 1831 al 1848*, Modena, Società Tipografica Modenese.
- Lemmi F., 1907, *Per la storia della deportazione nella Dalmazia e nell'Ungheria. A proposito di alcune recenti pubblicazioni*, «Archivio storico italiano» serie V, 40.280: 310-348.
- Lesca G., 1915, *Prigione austriaca nelle memorie di martiri italiani: i deportati cisalpini*, Firenze, Bemporad.
- Manini L., 1801, *Storia della deportazione in Dalmazia ed in Ungheria de' Patrioti Cisalpini scritta da uno de' deportati*, Cremona, Tipografia Manini, anno IX Rep.
- Pagano E., 1998, *Alle origini della Lombardia contemporanea. Il governo delle province lombarde durante l'occupazione austro-russa 1799-1800*, Milano, Franco Angeli.
- Pecoraro M., 1981, *Un'ignorata locuzione dell'inizio dell'Ottocento: la «catena della lupa»*, «Lettere italiane» 33.4: 563-569.
- Porcelli A.M., 1801, *Ristretta descrizione degli avvenimenti occorsi ai Cisalpini nello trasporto, e permanenza loro a Cattaro*, Milano, Serazzi, anno IX Rep.
- , 2020, *Ristretta descrizione degli avvenimenti occorsi ai Cisalpini nello trasporto, e permanenza loro a Cattaro*, a cura di F. Bouchard, Perugia, Morlacchi.
- Raccolta delle leggi, proclami, ordini ed avvisi pubblicati in Milano dal giorno 13 pratile anno VIII (2 giugno 1800) epoca del ritorno dell'armata francese in questa città, 1800*, vol. I, Milano, Veladini.
- Rava L., 1916, *Le prime persecuzioni austriache in Italia. I deportati politici cisalpini del Dipartimento del Rubicone ai lavori forzati in Ungheria e alle tombe di Sebenico 1799-1800. Con riproduzione di antiche rare stampe*, Bologna, Zanichelli.
- Salvadè A.M., 2018, *Scienza, letteratura e riforme: il «Viaggio nella Dalmazia litorale» (1804) di Giacomo De Concina*, in G. Baroni - C. Benussi (a cura di), *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale, Trieste, 5-6 ottobre 2017*, Pisa-Roma, Serra: 261-267.
- Tommaseo N., 1872, *Storia civile nella letteratura. Studii*, Roma-Torino-Firenze, Loescher.
- Traina G. - Zago N. (a cura di), 2009, *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa-Comiso, 14-15-16 novembre 2007)*, Acireale-Roma, Bonanno.
- Vasari G., 2019, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione diretta da E. Mattioda, vol. IV, a cura di V. Caputo et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Vismara M., 1801, *La deportazione. Poemetto*, Milano, Stamperia e Fonderia al Genio Tipografico (canti I-II, anno IX Rep.; canto III, anno X Rep.).
- Žmegač A., 2005, *La fortezza di San Nicolò presso Sebenico. Un'opera importante di Giangiolamo Sanmicheli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 49.1-2: 133-151.

CAMERE E CASTELLI: VERGINITÀ, ANNIENTAMENTO E SPAZI CHIUSI IN MALLARMÉ

Giorgia Testa

L'opera poetica di Stéphane Mallarmé (1842-1898) è certamente caratterizzata da una meditazione sulla geografia della soggettività, esperienza che fa coincidere la spazialità dell'esterno con la rielaborazione intimista – come ha sottolineato Éric Benoit (2007: 46): «l'esthétique de Mallarmé est fondée sur une correspondance entre le Monde [...], l'Homme (l'esprit), et le langage» –. Attraverso l'interrogazione dello spazio, l'io lirico giunge a considerarsi come un'estensione dell'esteriorità, istituendo una continuità coerente tra la rappresentazione dell'altrove e la ricostruzione che ne fa il soggetto. Così, nell'*Après-midi d'un faune*, poemetto che ha come protagonista la figura mitologica che incarna la lussuria e la «déraison» dei sensi, la natura sanguigna e violenta dei «bords siciliens», delle rive siciliane che permettono al fauno di perpetrare il ratto immaginario delle ninfe, riflette, con la sua lubrica bellezza, i desideri sensuali del personaggio: «Inerte, tout brule dans l'heure fauve» (Mallarmé 1992: 36), e tutto brucia nella voglia frustrata del fauno, che si domanda – ecco il dramma – se l'amplesso abbia avuto veramente luogo. E come il fauno, la «négresse» vorace de “Une Négrresse par le démon secouée” esprime il suo possesso violento e osceno attraverso la rappresentazione di un paesaggio d'Africa fecondo di simboli ferini. L'espressione dello spazio aperto e luminoso riverbera dunque un desiderio soggettivo, spesso sensuale, e in questi termini potremmo rileggere “Tristesse d'été”: il languore della «lutteuse endormie» (19) si fonde nella sabbia calda, bagnata dal sole, che complica la distinzione tra la rena e i capelli, divenuti lascivi fiumi tiepidi. Ora, se è possibile stabilire una continuità tra esperienza dello spazio esterno ed eccitazione sensibile, è legittimo domandarsi se una tale contiguità sia presente quando Mallarmé ragiona intorno alla 'chiusura' dello spazio.

Gli spazi chiusi sono, nel corpus poetico di Mallarmé, una costante assai significativa. Prima di tentare un'ermeneutica della situazione claustrale, occorrerà proporre una serie di riferimenti che aiutino a chiarire la significazione della presenza dello spazio chiuso. Mallarmé conosce una fase di produzione fortemente influenzata dalla poetica baudelairiana – Thibaudet (2006: 28) è stato tra i primi a sottolineare l'affratellamento dell'impotenza artistica tra i due autori – e dalla dicotomia che oppone all'Ideale estatico e assoluto una Realtà deludente: «le réel est décidément médiocre en comparaison avec ce que le Rêve murmure» (Von Rossom 2002: 15). Le composizioni di questo periodo – indicativamente, quelle che risalgono agli anni Sessanta – sono marcate dalla nostalgia metafisica dell'Assoluto celeste, le cui ombre assenti scuotono, straziandolo, l'animo del poeta. Ecco, dunque, che l'apertura dello spazio, apertura incarnata dall'Azzurro assoluto, si fa elemento non più di gioia sensuale, ma di angoscia esistenziale, presagendo l'inquietudine che si manifesterà attraverso la chiusura spaziale. Leggiamo la prima strofa de "L'Azur":

De l'éternel Azur la sereine ironie
 Accable, belle indolemment comme les fleurs,
 Le poète impuissant qui maudit son génie
 À travers un désert stérile de Douleurs. (Mallarmé 1992: 20)

Accanto alla disillusione metafisica, che riconosce nell'Azzurro ideale una verità e una dimensione impossibili, il poeta – oramai «maudit», maledetto, perché capace di sentire ciò che non gli è concesso: un bisogno di assoluto che non sarà mai soddisfatto – disegna un parallelo importante tra lo spazio aperto del cielo e il dolore privato. Così, il sole non è più la stella rutilante del Fauno, ma un astro «jaunâtre» (*Ibidem*), giallastro, che muore all'orizzonte. Il cielo è morto, svuotato di quella menzogna ideale che animava lo spirito poetico. Il riferimento ai fiori del v.2 non è senza importanza: se la natura selvaggia del Fauno, composta di canneti e piante lussureggianti – «creux roseaux», «or glauque de lointaines verdure», «roses tarissant tout parfum au soleil» (36-37) –, rimandava a un sottobosco erotico e ludico, i fiori che nascono nei prati dell'Assoluto hanno il carattere nostalgico delle felicità perduta e del rimpianto. Nella poesia "Les Fleurs", assistiamo alla caduta fisica della natura, «Idée tangible», come Mallarmé la definisce in "Bucolique" (Mallarmé, 2003: 314). I fiori, segni dell'Ideale, siano essi gladioli, mirti, giacinti o gigli, non esprimono più l'esplosione vitale delle coste siciliane, ma bensì il ricordo dissolvente di un vago passato, che si sublima nella morte:

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
 Et ce divin laurier des âmes exilées
 Vermeil comme le pur orteil du séraphin [...].

Ô Mère, qui créas en ton sein juste et fort,
 Calices balançant ta future fiole,
 De grandes fleurs avec la balsamique Mort
 Pour le poète las que la vie étiole. (Mallarmé 1992: 13)

Lo spazio aperto, la natura, si vela così di una patina mortifera, che lascia indovinare, attraverso l'avvelenamento, la chiusura progressiva di una geografia infelice. George Poulet ha giustamente segnalato che il cielo diventa, in Mallarmé, un «lieu céleste qui n'est même plus maintenant celui d'une réalité platonicienne, où ne se situe plus rien de positif ni d'habitable pour la pensée, lieu désert, négatif, par conséquent devenu identique à la distance qui le sépare du contemplateur» (Poulet 1952: 320). Occorre dire che Benedetto Croce si era già interrogato sulla possibilità di pensare alla natura del Fauno come a un perimetro aperto, giungendo alla conclusione che la scena mitica risulta «disperatamente morbosa nella sua chiusa sensualità» poiché smarrita è «la proporzione delle cose» a causa dello sforzo mallarmeano di spingere «il non tragico alla tragicità e il non sublime al sublime» (Croce 1950: 59). Appare dunque chiaro che anche lo spazio aperto, in Mallarmé, si mostra ambiguo, adombrato della possibilità di chiudersi. E la chiusura dello spazio, l'abbiamo anticipato, rinvia inevitabilmente a uno stato intimo travagliato, a un *questionnement* esistenziale che ha le marche del dolore e della messa in discussione della soggettività.

I. LE CAMERE

Lo spazio chiuso dell'intimità, il *locus* privato che lascia libero corso all'espressione del Sé, è la camera, la *chambre*, il perimetro in cui l'identità si rivela senza temere l'intrusione dell'esterno. Esistono tre camere eccezionali¹, nell'opera poetica di Mallarmé: quella di “Les Fenêtres”, quella di “Don du poème”, quella del sonetto in -yx. Le tre composizioni trovano una unità che giustifica la loro giustapposizione nel seguente dato critico: esse rappresentano tre snodi fondamentali e progressivi del percorso poetico di Mallarmé, vale a dire la delusione dell'Assoluto, la crisi metafisica e la possibilità di un ruolo nuovo e autonomo per la Letteratura. In altre parole, l'evoluzione teorica di Mallarmé trova delle spie testuali in queste composizioni, e sarà assolutamente significativo vedere in che modo la situazione claustrale dell'io lirico – o del suo doppio – diventi parte del processo.

¹ Ne esistono molte di più, sulla carta e nella vita: non dimentichiamo la camera – o meglio, il salone – dell'appartamento della rue de Rome, dove il poeta, come un Vate, si esprimeva davanti ai discepoli e agli amici. Non dimentichiamo le stanze di Tournon, dove Mallarmé ha vissuto, novello Ovidio, l'esilio triste dalla capitale, coincidente con la crisi nervosa. Salone o stanza, la camera ha il compito di rivelare l'estrema espressione della soggettività – melanconica o profetica –.

“Les Fenêtres” (pubblicata nel 1866 sul *Parnasse Contemporain*), risale al periodo londinese di Mallarmé. A Londra, dove si è recato per perfezionare l’inglese, il poeta viene a contatto con una realtà nebbiosa, umida e stanca, che ben si allinea coi dubbi esistenziali che già si annidano tra le sue percezioni. Nel luglio 1863, Mallarmé scrive all’amico Henri Cazalis che il sole londinese «n’est pas ce gai soleil de Paris» (Mallarmé 1995: 145), ma un sole dai raggi che «semblent avoir pris quelque chose de blafard aux pauvres murs d’hôpitaux où ils se sont endormis, et dont ils ont chauffé le plâtre malade» (*Ibidem*). Lontano da ogni pretesa di bellezza assoluta, lontano dall’idealità, il sole inglese è l’astro povero dei malati, stella comatosa che illumina pallidamente una Realtà che va disfacendosi. Mondo offeso – «Je hais Londres quand il n’y a pas de brouillards : dans ses brumes, c’est une ville incomparable» (146) –, mondo che resiste alla fine del divino Ideale, dove nulla è sopportabile. Tuttavia, esiste la bruma, il velo tra le cose e la loro percezione, la nebbia che nasconde le brutture e che le ammantava di vaghe illusioni. Come spiega Jean-Pierre Richard, il poeta che vela i fenomeni del manto del «brouillard» e della menzogna «nous propose l’être comme absent, mais cette absence s’inscrit pourtant dans la définition et le tissu de certains objets présents» (Richard 1961: 63), come se potessimo guardare le cose attraverso uno schermo che le renda sfuggenti e torbide, o attraverso un velo d’acqua, una brina: attraverso un vetro di finestra.

Las du triste hôpital et de l’encens fétide
 Qui monte en la blancheur banale des rideaux
 Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
 Le moribond, parfois, redresse son vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
 Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
 Les poils blancs et les os de sa maigre figure
 Aux fenêtres qu’un beau rayon clair veut hâler,

Et sa bouche, fiévreuse et d’azur bleu vorace,
 Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
 Une peau virginale et de jadis ! encrasse
 D’un long baiser amer les tièdes carreaux d’or.
 (Mallarmé 1992: 10)

«Le moribond», il morto che cammina – tale è l’uomo una volta persa la garanzia dell’idealità che lo sosteneva –, si trova relegato nella stanza d’ospedale (e notiamo quanto la presenza stessa del nosocomio sia consustanziale all’idea di decadenza, come già indicava la sopracitata lettera a Cazalis). Lo spazio è «triste, fetido e biancastro», e possiamo immaginare il sentimento

di malata sollecitudine che squassa il vecchio mentre si avvicina all'angusta finestra, fonte relitta di una qualche speranza dopo che la fede – rappresentata tristemente da un crocifisso annoiato, affratellato al cielo sprezzante e ironico de "L'Azur" – sembra essere stata annientata. La bocca febbricitante del vecchio bacia «voracemente» il vetro della finestra, tentando di fagocitare nell'amplesso di vetri e carne ciò che vive al di là della lastra: egli

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
 Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
 En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
 Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir ! (*Ibidem*)

Nell'allucinazione dovuta alla demenza, il vecchio vede immagini sensuali e corporee, che certo rimandano ad alcune suggestioni del *Faune* – la presenza dell'oro, l'«éclair», l'aggettivo «fauve», l'indifferenza carica di ricordo che nel Fauno diviene un «rignonfiare» di ricordo (37) –, e che fanno pensare a un passato ebbro e felice, ormai sfumato nel presente della malattia.

Anche se non esplicitamente descritta, la geografia del malato è quella della stanza chiusa, del letto disfatto, delle «saintes huiles» della strofa IV, gli olii liturgici che annunciano l'estrema unzione. Lo spazio si chiude intorno al malato, che si strugge nella nostalgia di una salute che rima con la salvezza dell'anima, di una *santé physique* che diventa *santé existentielle*. La condizione umana è quella del «vomissement impur de la Bêtise» (strofa IX), dello scarto organico che sopravvive al «ciel antérieur où fleurit la Beauté» (strofa VIII), anteriore perché immanente, e tuttavia anteriore perché perduto. La 'stanza chiusa' d'ospedale diventa rappresentante del dualismo straziante che oppone alla fisiologia senz'anima la purezza dello spazio assoluto e delle costellazioni; il nosocomio non è certo il luogo del ricovero, ma della perdita del Sé siderale che potrebbe – ha mai potuto, veramente? – congiungersi all'Assoluto. Come il pipistrello del celebre *Spleen* baudelairiano, la speranza del vecchio, la speranza dell'uomo rimasto senza Dio, sbatte contro i «plafonds pourris» (Baudelaire 1996: 113) della stanza, non trovando altro varco che una finestra; essa però rimane chiusa, e tutto ciò che essa può permettere è il bacio ultimo al vetro pietoso. Non a caso, Luigi de Nardis ha qualificato la finestra mallarmeana come il dispositivo attraverso il quale lo spazio interno «stabilisce strette relazioni con l'universo materiale concepito nella sua totalità: cellula spirituale, spazio ontologico ove si rappresenta [...] il dramma dell'intelligenza mallarmeana» (De Nardis 1970: 131). E di qualsiasi uomo, potremmo aggiungere, che vive la separazione ineluttabile tra radicati ideali e deludenti realtà.

Nel 1885, Mallarmé vive a Tournon, in Ardèche, dove è professore di inglese; ha sposato Maria Gerhard e ha una figlia neonata, Geneviève. Sono periodi di febbrile lavoro, di delusione per un mestiere che non gli

corrisponde – l’insegnamento, vissuto come un faticoso dispendio di energie –, ma sono anche periodi di esaltazione, dovuti alla composizione delle *Noces d’Hérodiade*, poema mai concluso, che riflette una nuova meditazione teorica sul linguaggio. Le ore delle notti passate allo scrittoio di una casa di provincia, lontana da Parigi, sono ore di desolato accanimento poetico, di profonda introspezione, spesso interrotta dai pianti di «Vève»: «Hélas, le baby va m’interrompre» (Mallarmé 1995: 206), scrive il poeta a Cazalis; «[...] avec ses cris, ce méchant baby a fait s’enfuir Hérodiade, aux cheveux froids comme l’or, aux lourdes robes, stérile» (202), a Théodore Aubanel; «[...] je crois qu’elle chasserait avec ses cris les neuf Muses» (217), a Joseph Roumanille.

La ricerca poetica cominciata sui *brouillons d’Hérodiade* è quella che porterà Mallarmé a sviluppare un’estetica che si fondi sull’effetto, e non più sulla rappresentazione mimetica, e vedremo quali effetti poetici ed estetici questo lavoro comporterà. È una ricerca notturna, sfiancante, disturbata dal pianto della figlia e dalle incombenze scolastiche, evocata da Mallarmé in “Don du poème”, componimento che mette in scena uno spazio chiuso, quello della camera di lavoro, assai significativo. Questo poema – descritto dall’autore come «la tristesse du poète devant l’enfant de la Nuit, le poème de sa veillée illuminée, quand l’aube, méchante, la montre funèbre et sans vie» (Mallarmé 1995: 286) – esemplifica l’accanimento passato nella solitudine della riflessione, galvanizzata dall’idea di un linguaggio nuovo e tesa al compimento di un destino poetico che stenta a manifestarsi:

Je t’apporte l’enfant d’une nuit d’Idumée !
 Noire, à l’aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d’aromates et d’or,
 Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encore,
 L’aurore se jeta sur la lampe angélique,
 Palmes ! et quand elle a montré cette relique,
 À ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi. (Mallarmé 1992: 26)

Il mattino coglie il poeta nello sforzo disumano della composizione, mattino che «désenchante les veilles héroïques au long desquelles fut conçue Hérodiade, la vierge Iduméenne» (Marchal 1985: 32) e che mostra il volto sterile della ricerca mallarmeana. L’alba, spiumata – cioè privata di ogni caratterizzazione divina, come spiumata è oramai ogni manifestazione celeste –, s’intravede attraverso i vetri ghiacciati (e pensiamo di nuovo alle finestre della composizione precedente), sanguigna manifestazione di un Assoluto irraggiungibile. Ebbro di lavoro allucinato, il poeta partorisce una creatura difforme (il poema di Hérodiade), che rivela la propria sterile impossibilità nel momento in cui le tenebre si dissolvono. L’aurora luciferina scopre

senza indulgenza il volto abortito del poema, misero risultato che, pur accaduto dallo sforzo mentale del padre-poeta, non può sopravvivere.

Ci pare evidente la stretta correlazione tra la stanza chiusa in cui Mallarmé compone *Hérodiade*, stanza evocata implicitamente nei versi di “Don du poème”, e lo stato di profonda crisi poetica che l’autore attraversa. Ancora una volta, la chiusura dello spazio si accompagna a una difficoltà di realizzazione: se ne “Les Fenêtres” la camera asfittica dell’ospedale rimandava al deperimento dell’uomo privato di slanci ideali, lo studio di Tournon è il teatro dell’impossibilità della scrittura, che si sostituisce all’Assoluto divino. Le pareti delle stanze divengono così vere barriere, muri insormontabili tra il soggetto e l’appagamento dei desideri più intimi. Appare chiaro, attraverso il prisma della geografia dello spazio chiuso, il legame che si instaura tra la depressione mentale e la volontaria reclusione, tra la ricerca disperata di un modello che si sostituisca alla realtà deludente e la chiusura dei confini esterni: l’impossibilità dell’attualità del poeta (attualità esistenziale e letteraria) si esprime con e nello spazio stretto, senza uscite, sprangato dai limiti umani e creativi della mente.

Tuttavia, Mallarmé sembra proporre, qualche anno più tardi, una risemantizzazione dello spazio chiuso: fatti i conti con l’angoscia che le camere comportavano, e raggiunta una dimensione poetica più profonda e suggestiva, l’autore fa del “Sonnet en -yx” il manifesto di una nuova visione metafisica dell’esistente, messa in scena attraverso una topografia claustrale ma ricca di aperture significanti. In una lettera a Cazalis del 1868, il poeta descrive in questi termini l’ambientazione immaginata per il “Sonnet”:

[...] une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l’air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d’absence et d’interrogation, sans meubles, sinon l’ébauche plausible de vagues consoles, un cadre belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde. (Mallarmé 1995: 392)

Attraverso la spazialità claustrale del *décor*, Mallarmé suggerisce una nuova chiusura, che non si riassume più nella chiusura dolorosa della soggettività, ma in quella che Derrida chiamerà «chiusura della rappresentazione» – «Clôture de la représentation», titolo di un saggio su Antonin Artaud (Derrida: 1967). La critica ha infatti sottolineato quanto questo sonetto sia la perfetta realizzazione di un linguaggio che, privo delle garanzie metafisiche tradizionali (imitazione e soggezione a una verità extra-linguistica), si dà per se stesso, cosciente e immanente (Marchal 1985); ma è stato soprattutto Blanchot a estrarre dall’autonomia del linguaggio mallarmeano una vera e

propria postura autoriale rivoluzionaria, anticipatrice delle teorie strutturaliste: «le langage [...] est ce qui détruit le monde pour le faire renaître à l'état de sens, de valeurs signifiées» (Blanchot 1949: 326).

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore
Mainte rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore
Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor. (Mallarmé 1992: 59)

Comparando il sonetto e la descrizione che Mallarmé ne fa nello scambio epistolare, è immediatamente evidente la messa in valore della soffocante presenza del salone vuoto, nel quale s'insinua la notte opalina; nulla si muove, se non la scintilla enigmatica delle unghie che si riflettono nell'onice. *Onyx*, in greco, è l'unghia stessa: prima occorrenza di un linguaggio che si specchia su se stesso e che, nelle parole stesse del poeta, permette un «mirage interne des mots» (Mallarmé 1995: 392). Marchal (1985: 173) scrive che «toute transcendance est l'oubli d'un mot ou d'un geste dédicatoire, et se trouve ainsi renvoyée à son origine humaine ; il n'y a pas, pour le poète, d'au-delà des mot». L'antico Assoluto, la trascendenza che permetteva lo slancio ideale, si è disfatto in una polvere stellare, in una cenere che giace in un'anfora virtuale. Il compito del poeta è quello di ricostituire il senso del linguaggio una volta annichilito l'Ideale, poiché ciò che resta, di questa antica illusione – che ancora ossessionava il vecchio de “Les Fenêtres” e il Mallarmé di “Don du poème” – è l'assenza, vuoto parassitario che s'insinua nelle parole e che non permette più, non al lettore, non al poeta, di determinare in anticipo la significazione del linguaggio. L'assenza è illustrata nello *ptyx*, gingillo oscuro, ricettacolo di significati latenti, incarnazione di una parola che non ‘vuol dire’, eppure significa. Si tratta di una parola senza una significazione precisa, capace però di sviluppare una pluralità d'impressioni che, in qualche misteriosa maniera, si sostituiscono alla realtà del linguaggio: Jean Robaey ha dimostrato che lo *ptyx* ha antecedenti epici, legati alla

radice greca del verbo all'aoristo oru(xz) (Robaey 2007: 20), scavare; o ancora: l'ala (pteryx), o l'uccello notturno (ptynx). L'elusività della significazione rimanda all'assenza della materia nella stanza descritta da Mallarmé, che non è più una camera da letto o uno studio, ma un salone vuoto. Bonnefoy (2003: 9) ha sottolineato che la scivolosa verità dello ptyx permette l'avvicinarsi di un «niveau supérieur au seuil duquel, tous nos moyens s'effaçant, nous ne pouvons accéder qu'à vide et ténèbres, alors pourtant que c'est là qu'un intelligible règne, pour lequel la réalité n'a plus de secret»: limite tra presenza e assenza, tra lacuna e pienezza, la piega semantica dello ptyx è sineddoche del poema, entità reale ma ricca d'inconsistenza, poiché essa giace sul proprio stesso rispecchiamento, e sineddoche del mondo visto attraverso il prisma della riflessione mallarmeana. I fenomeni si annullano e si disfano del ritmo delle parole, capaci, pur senza rimandare a un concetto linguistico preciso, di significare una realtà virtuale e sconosciuta. Le terzine, a loro volta, sottolineano il tema dell'assenza all'interno della forma: il *décor* – il salone – protegge la lotta mitica degli unicorni e della ninfa già defunta. Nulla si muove dal fondo del poema, veramente, poiché l'agonia dello scontro è dichiarata. Il poema è il perimetro, il confine del movimento della storia che non si realizza, se non, forse, attraverso gli scintillii delle stelle, riflessi di parole che si specchiano all'interno del testo, e che si accendono di reciproci fuochi. La composizione si sostiene grazie alla propria struttura verbale, musicale e cabalistica; la trascendenza esteriore è stata abolita, così come la pretesa di un senso linguistico definito e referenziale. Nulla persiste se non lo spazio; il resto è morto.

Ora, è innegabile quanto il contesto spaziale sia importante nella definizione della distruzione metafisica operata da Mallarmé. Lo spazio chiuso del salone ricopre due forti ruoli semantici: da un lato, esso rimanda alla chiusura in se stesso del soggetto, che ancora risente dell'abbandono dell'arioso e celeste Assoluto; dall'altro lato, il salone vuoto è chiara illustrazione della pura presenza delle cose: in tutta la loro imponente e gratuita esistenza, gli oggetti (specchi, incisioni, credenze, fiale) si danno al lettore senza motivo, senza ragione, come senza ragione è la vacuità della stanza. La chiusura del salone è fondamentale non più per significare una contrapposizione netta tra apertura delle topografie olimpiche dell'Ideale e relitta esperienza dell'uomo, ma per mettere in scena ciò che resta, ciò che sussiste di questo mondo senza dei: una stanza decorata, popolata da esseri mitologici che esistono senza essere mai esistiti, arricchita di oggetti senza verità attestata – lo ptyx –, polverosa nelle ceneri del sogno. È la chiusura, dunque, non solo della spazialità, ma dell'illusione metafisica, della possibilità di trovare una legittimità esterna e trascendente alla presenza delle cose. Ancora nelle “Fenêtres” assistevamo al rimpianto dell'Ideale: nel sonetto in -yx, detto Ideale si disfa, e con esso la pia menzogna dell'Assoluto, del Trascendente, dell'alato iperuranio che si porterebbe garante dei fenomeni.

2. I CASTELLI

Contiguo al “Sonnet en -yx” è il racconto filosofico “Igitur”: il tema dell’annientamento dell’espressione soggettiva in favore di una profonda materialità del mondo è il filo rosso che conduce dalla stanza chiusa del sonetto al castello vuoto del racconto. Benché ‘il castello’ non presenti una spazialità claustrofobica come quella della ‘camera’, vedremo che i palazzi che occupano l’universo mallarmeano non hanno nulla dell’elevazione gotica, o della preziosità barocca: corridoi senza fine, stanze vuote, specchi che allungano uno spazio murato e ambigui sotterranei sono la geografia dell’architettura angosciosa del poeta.

L’ossessione della casualità del mondo – che sarà esplicitata nel “Coup de dés” – è la tematica sotterranea di quest’operetta, messinscena semi-romanzesca dei precetti di *Crise de vers* che ritroveremo in *Hérodiade*:

L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (Mallarmé 2003: 256)

Per mettere in pratica la poetica della sparizione locutoria del poeta – dunque della libera autonomia delle parole a autoregolarsi, a sorgere come un algoritmo perfetto attraverso la mediazione dell’autore –, la soggettività dell’uomo deve, necessariamente, annullarsi. Sappiamo che la crisi nervosa di Tournon portò Mallarmé a vivere in prima persona la dissoluzione dell’Io cosciente in favore di una super-struttura mistica capace di marche demiurgiche, come ne è prova la celebre lettera in cui il poeta confessa a Cazalis di non sentirsi più uomo, ma strumento anonimo del destino: «je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi» (Mallarmé 1995: 343). La riproduzione – sul piano della finzionalità – dell’esperienza dell’annichilazione soggettiva, avviene con *Igitur* e con *Hérodiade*, coppia difforme di eroi prigionieri di una geografia autotelica.

“*Igitur*” nasce nel 1869, durante la cattività avignonese di Mallarmé, il quale viene assegnato alla cittadina della Valchiusa – buffa coincidenza toponomastica – dopo le esperienze scolastiche di Tournon e di Besançon. Il poeta scrive a Cazalis circa la sua nuova prova narrativa in questi termini:

À la faveur de son timbre conventuel, je te dirai un seul mot de mon travail que je te porterai l’été prochain : c’est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l’Impuissance, son

sujet du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte), je suis guéri ; *Similia similibus*.
(Mallarmé 2003: 451)

Il vecchio mostro dell'Impotenza – dell'incapacità della scrittura, dell'eccesso di riflessione che porta alla sterilità creativa – sarà sconfitto attraverso le armi del chiostro mentale stesso: come ha scritto Marchal, "Igitur" è un rimedio omeopatico alla malattia dell'idealità, quella che aveva minato la salute fisica e mentale del poeta: l'Assoluto da sconfiggere richiede un Atto Assoluto (*similia similibus*), un atto che esca dalle logiche fenomeniche, dominate dal caso, un atto necessario: «l'Acte n'aura donc pas de circonstances: c'est le rêve du Minuit pur» (Marchal 1985: 264).

Così, nelle bozze del racconto mai pubblicato, si descrive il *décor* della scena:

Certainement subsiste une présence de Minuit. L'heure n'a pas disparu par un miroir, ne s'est pas enfouie en tentures, évoquant un ameublement par sa vacante sonorité [...]. Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée [...]. (Mallarmé 2003: 37)

Gli elementi del racconto metafisico rinviando, come è manifesto, al sonetto in -yx, che esattamente come "Igitur", tematizza l'autosufficienza della realtà e la reazione dello spirito creatore davanti alla perdita del senso delle cose. Il protagonista del racconto è Igitur, personaggio di cui possiamo indovinare, attraverso i gesti dubbi e tentennanti, la giovinezza, ma che è tuttavia incaricato di un compito dal valore universale. Il ragazzo è assimilabile allo spirito logico, alla dialettica impersonale e alla congiunzione semantica, come ha segnalato Gardner Davies (1953: 53); spirito distaccato che dubita della sua stessa esistenza: «la contrepartie de son mal étant que les choses ambiantes lui semblent provenir de lui-même, ses facultés, etc» (Mallarmé 2003: 27), cose che sono gratuite, inutili, scintillanti nel loro «présent absolu» (37), cose che, quasi a comporre una «prison de signes» (Claudel 1965: 510), si danno nella loro evidenza vuota e negativa, evidenza che si avvicina al soggetto vacuo e che del soggetto vacuo è la continuazione. Il destino di Igitur è stato deciso dalla sua razza, dagli antenati: portare a termine un atto assoluto. L'atto, il dovere a cui il ragazzo è chiamato dalla propria famiglia attraverso un libro segreto – «L'heure a sonné – certainement prédite pas le livre», quando l'ora è la mezzanotte del "Sonnet en -yx" (Mallarmé 2003: 34) –, quel *grimoire* che possiamo leggere nella prima strofa di "Prose (pour des Esseintes)", l'atto, si diceva, è ciò che le bozze del racconto indicano come la necessità di bere una «fiole [qui] contient la substance du Néant»

(34), oppure quella di lanciare i dadi, formando la cifra *douze*, dodici, esattamente a mezzanotte. In altri termini, gli antenati di Igitur gli comandano di abolire il caso, *le Hasard*, attraverso l'annientamento di se stesso, divenendo così, secondo i termini mallarmeiani, pura nozione intellettuale. Una volta soppressa la coscienza di sé, il gesto estremo dovrà essere compiuto, perché sia disintegrato il caos e la contingenza del mondo, e perché la razza di Igitur possa vivere eternamente nell'assoluto olimpico della necessità. La questione drammatica che pone il racconto risiede nel dubbio – veramente amletico, come ha sottolineato Claudel (1965: 508) nel rilevare la profonda adesione del personaggio mallarmeiano al modello di Shakespeare – della possibilità effettiva dell'atto: se il colpo di dadi formasse la cifra sperata, il caso (incarnato nel gesto, poiché la prassi umana si compie con e attraverso il caso) sarebbe davvero abolito? L'atto stesso, del resto, è insensato, poiché nessun dado potrà mai negare lo svolgersi fatale del caso; Igitur trova il compito inutile, «car il y a et il n'y a pas de hazard»²: l'atto è «parfaitement absurde» e della profezia della razza «il se moque au fond. Il y a eu folie» (Mallarmé 2003: 31).

Ora, in questo contesto di doveri metafisici e di soppressione della soggettività per giungere a uno stadio assoluto della percezione, il luogo in cui Igitur deve compiere il gesto folle ha una portata semantica significativa. L'atto iniziale è l'uscita del ragazzo da una camera, dove sussistono le cose, le inutili cose gratuite: «Avant de sortir de la chambre – Oui, c'est là qu'en sont les choses – ma personne gêne – et le Néant est là» (27).

Nelle diverse bozze che Mallarmé scrive per la «sortie de la chambre», leggiamo:

Dans les deux parois luisantes de la nuit qui, n'étant plus opprimée par le bruit, semblait comme s'être dilatée, la clarté réfléchissait deux premières ombres qui semblaient se prolonger innombrablement, et, en face et derrière, à leurs pieds, un puits d'ombre enfonçant infiniment sa spirale [...]. (44)

Ce séjour concordait parfaitement avec lui-même : des deux côtés les myriades d'ombres pareilles, et de leurs deux côtés, dans les parois opposées, qui se réfléchissaient, deux trouées d'ombre massive qui devait être nécessairement à l'inverse de ces ombres, non leur apparition, mais leur disparition, ombre négative d'eux-mêmes : c'était le lieu de la certitude parfaite. (47)

La stanza, ancora una volta, è il luogo della perfetta certezza, della pienezza del Sé autotelico; poche righe più avanti, la stanza «paraissait identique à soi» (48), spazio d'identità che combacia con la propria stessa percezione,

2 Riproduciamo qui la grafia *hazard* utilizzata dal poeta.

saturazione assoluta dell'Io. Luca Bevilacqua ha recentemente affermato che "Igitur" – così come la stessa attività della composizione che, come abbiamo visto, porta i segni dell'impotenza intellettuale – rappresenterebbe un «état d'immobilité et presque d'emprisonnement» (Bevilacqua 2022: 54): la piena aderenza del Sé a se stesso è una 'prigione', o, più ampiamente, una condizione di claustrale immobilità, e vedremo come il castello del protagonista diventi perfetta metafora del carcere soggettivo.

Igitur lascia la camera: la camera chiusa, in Mallarmé, sembra essere estensione di una soggettività ripiegata su se stessa; viceversa, uscire dalla stanza segna, o profetizza, la possibilità di uscire dalla condizione di clausura individuale e di estendere la propria esperienza a un livello universale. Igitur percorre un corridoio, poi scende una scalinata. Nonostante si inizi a intravedere un ampliamento della condizione singolare in favore di un assoluto ampio e atemporale, le pareti del castello non sono trasparenti, né hanno finestre. Benché il castello sia un «château de la pureté» (32), la struttura che serve da *cadre* del racconto pare vivere di ombre, di vapori, di allucinazioni. Sartre, nei suoi saggi su Mallarmé, scriverà che la condizione esistenziale espressa dallo spazio di "Igitur" rinvia al «goût fade de l'instant toujours vide, toujours pareil à soi» (1986: 106). In effetti, il corridoio che porta alle scale – scale che porteranno a un sepolcro, alla tomba degli antenati – fa risuonare a vuoto lo spostamento d'Igitur, e il battito del suo cuore, e questa opaca eco si prolunga «dans le corridor du temps de la porte de mon sépulcre, et par l'hallucination» (43). Il castello, «cette inquiétante et belle symétrie de la construction de mon rêve» (42), riflette coi suoi corridoi, le sue scale, le sue porte metafisiche – «les portes de la Nuit se refermèrent» (43) –, uno stato di soggezione profonda che non permette di tendere verso l'esterno: «laquelle des deux ouvertures prendre, puisqu'il n'y a plus de futur représentée [sic] par l'une d'elles? Ne sont-elles pas toutes deux, à jamais équivalentes, ma réflexion?» (42). In altri termini: il castello, sviluppato su biforcazioni e corridoi, altro non è che manifestazione della 'riflessione' di Igitur, del processo mentale che lo porta a una discesa metaforica verso l'annullamento della soggettività, che si compirà nel sepolcro. Le direzioni che il ragazzo può prendere rinviano inevitabilmente alla struttura onnipresente del sogno, del pensiero onirico senza futuro: ancora una volta, lo spazio chiuso, o meglio, lo spazio labirintico che finge una complessità tesa all'apertura, ma che riafferma la propria natura di chiostro, è correlativo della chiusura del soggetto.

In "Igitur", la chiusura si cambia in annullamento: una volta sceso nel sepolcro del castello – che Cohn ha definito «the dark womb of unconscious» (1981: 2) –, Igitur scuote i dadi, si rende conto dell'assurdità di un gesto che tenti di eliminare l'azzardo e «il se couche au tombeau – Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché» (32). Che cosa rimane? Il castello della purezza, che coincide con la nevrosi: «Ici:

névrose, ennui» (33). Ecco dunque che il castello, così come la stanza e il sepolcro – lo spazio che da angusto diventa mortifero, in cui la carne è atomizzata, incenerita: «salle du tombeau [...] – mouvement, avant d’aller rejoindre les cendres, atomes de ses ancêtres» (31) –, è un’estensione soffocante di una soggettività votata alla sparizione. Igitur, incaricato dell’annientamento del caso e della contingenza, s’annienta per permettere l’emergenza dell’Assoluto: non esiste nulla oltre il castello, e detto Nulla presiede alla possibilità dell’atto. Come Liana Nissim ha giustamente suggerito in un importante lavoro sugli interni nella produzione simbolista, negli spazi chiusi di “Igitur” «il dramma metafisico del tempo e dell’assoluto si materializza [...] in un susseguirsi di misteriosi rimandi che si riflettono» (Nissim 1980: 121). La studiosa insiste inoltre sul ruolo del mobilio essenziale e dello scarno *décor* nella rappresentazione della soppressione dell’identità del personaggio, a conferma di una contiguità analogica tra soggetto e spazio circostante.

La condizione di Igitur – la necessità dell’annullamento – è la condizione di un altro personaggio asfittico, che tuttavia ‘sceglie’ la verginità spaziale e personale: Hérodiade. L’opera eponima – *Hérodiade* –, che rimarrà incompiuta, è un lavoro che occupa Mallarmé fin dal 1864, quando il poeta inizia la redazione del testo che dovrebbe rappresentare letterariamente la teoria estetica della ‘suggestion’:

J’ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d’intentions, et toutes les paroles s’effacer devant la sensation. (Mallarmé 2003: 206)

La composizione è ardua, e allo sforzo poetico necessario all’elaborazione di una lirica nuova si apparenta lo sforzo mentale che già consumava l’autore. Il soggetto dell’opera – la principessa biblica e sua figlia Salomé, fuse in un’unica figura di eroina preziosa e seducente –, così come il nuovo compito estetico, rubano al poeta intere giornate, divise tra impegni scolastici e febbrile lavoro notturno. Nel 1865, l’autore confida a Cazalis il dolore nervoso che la concezione di Hérodiade gli provoca:

J’ai souffert toute la semaine d’une atroce névralgie [...] : aux minutes de répit, je me jetais en maniaque désespéré sur une insaisissable ouverture de mon poème qui chante en moi, mais que je ne puis noter. [...] m’isolant dans les régions inconnues de la Rêverie pour cette œuvre qui me captive, je ne puis me distraire et me laisser aller aux douces conversations amicales. Je vis dans une solitude et dans un silence inviolés [...]. Ah ! ce

poème, je veux qu'il sorte, joyau magnifique, du sanctuaire de ma pensée ; ou je mourrai sur ses débris ! N'ayant que les Nuits à moi, je les passe à en rêver à l'avance *tous les mots*. (Mallarmé 2003: 259)

La riflessione intorno alla bellezza e all'autosufficienza del linguaggio s'incarna nella definizione del personaggio di Hérodiade, e la doppia e sola astrazione che ne risulta cristallizza, come ha sottolineato Marchal (2018: 63), «les puissances imaginaires qui sous-tendent en ces années critiques le drame de Mallarmé». Ciò che risulterà da questa impresa poeticamente titanica sarà la consapevolezza che Nulla garantisce e fonda la certezza del linguaggio, e che quest'ultimo sia uno strumento assoluto, in grado di determinare la propria referenza attraverso non più una idealità ulteriore che la permetta e la modelli, ma la sola forza sonora e rappresentativa della struttura linguistica. In altre parole: il linguaggio crea il mondo, e il mondo non gli è precedente.

Il poeta s'impegna così nella sostituzione dell'illusione azzurra dell'Assoluto attraverso una nuova possibilità d'intendere il mondo, vale a dire quella sola presenza gratuita e materiale che abbiamo visto nel "Sonnet en -yx" e in "Igitur". Come il linguaggio, l'eroina del poema tanto sognato è una specificazione del freddo mito di Narciso: Bellezza pura e senza finalità, desiderio di se stessa, senz'altro interesse che poter concupire e ottenere il proprio corpo evanescente.

Nel "Mystère dans les lettres" possiamo leggere: «Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée» (Mallarmé 2003: 288). Nozze e verginità, castità e unione coniugale; e ancora purezza, delle parole e dello spazio, ma oscenità anche, del desiderio della comunicazione. *Hérodiade* racchiude la natura plurale del Bello, modulandolo secondo i piani diversi della Scrittura.

Gli attori di questa tragedia senza teatro tratta da una Bibbia immaginifica, sono Hérodiade, che, come si è detto, è un'idra di soggetti: fredda e intellettuale come l'omonima regina, ma sordida, sensuale come Salomé (la cui natura letteraria è stata studiata nel dettaglio in Huot: 1977); la nutrice, archetipo ancillare, dispensatrice di saggi consigli, ma incapace, nella sua ambigua vecchiaia, di scrutare la natura felina di Hérodiade; Saint Jean, eroe sfortunato il cui ruolo è subalterno al sogno autotelico della vergine. Le due donne si muovono nello spazio del castello della principessa, «des pays déchus et tristes le manoir» – così è definito nella prima bozza del poema, l'*Ouverture ancienne* del testo (Mallarmé 1992: 77) – che, esattamente come il castello di Igitur, si caratterizza per l'elemento funebre, «pâle mausolée» (*Ibidem*), circondato dalle stagnanti acque di un fossato in abbandono. La prima apertura presenta gli spazi del poema, spazi che si concentrano

intorno al maniero triste, unico polo visibile in un'atmosfera di solenne desolazione, di acque che non riflettono più la luce del sole. Padrona del castello, Hérodiade incarna il mito della Bellezza che, chiusa nell'involucro non violato, si specchia e si compiace: ripiegata in un'illusione di cristallo, fiera vergine che non accetta altro che la propria limpida virtù, la ragazza procede nel proprio delirio autoriflessivo: rimanere intatta e intoccata all'interno delle proprie stanze. Ma la nutrice la interroga sulla materialità seducente del mondo e delle istanze terrestri (che avranno il viso e il destino di Giovanni, portatore della promessa di un amore sensuale), e Hérodiade vive lo stato di precarietà che coincide con le intenzioni seducenti della vecchia:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle! (Mallarmé 1992: 32)

Si è detto che lo spazio in cui Hérodiade, casta diva, vive, è quello del castello. Esso è l'immagine di una ferocità assoluta, quella della verginità della ragazza che vuole farsi vedova del proprio stesso sesso, regina di un chiostro mentale in cui essere badessa e monaca. Se il castello di Igitur veniva vaporosamente annullato dal percorso mentale del giovane, quello di Hérodiade diviene la continuazione fisica del desiderio di assoluta sterilità: ecco allora che le stanze si riempiono di pietre, di metalli e di specchi, soffocando la carne nella durezza delle rocce preziose:

Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous,
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure! (*Ibidem*)

Attraverso un dialogo quasi maieutico con la nutrice, Hérodiade medita intorno alla propria condizione di rabida vergine; Mallarmé rappresenta in questo modo, sulla scena del poema, la riflessione sull'autosufficienza di un linguaggio non corrotto e non dipendente dall'esterno. Così come la principessa vive isolata, corrucciata nello sforzo della purezza, in un castello pallido che vuole significare la chiusura dello spazio della trascendenza, dell'epoca dell'idealità, la lingua poetica si dà come strumento virginale, prezioso, non soggetto alle leggi del mondo. Mario Luzi ha espresso con parole struggenti e bellissime la volontà di Mallarmé d'aggrapparsi al «sogno» della purezza del linguaggio, così come la sua natura di chimera: *Hérodiade*

è un «sogno impossibile dunque, o, quel che più importa per noi, sogno inibito [...]: *Hérodiade* canta insieme la scoperta, il delirio, l'inesprimibile e la sospirata liberazione di codesto sogno» (Luzi 1987: 49).

Ciò che possiamo concludere, da questa fenomenologia dello spazio chiuso mallarmeano, è che la geografia poetica rinvia necessariamente a una progressiva chiusura dello spazio della soggettività e, in un *crescendo* di riflessione estetica, della metafisica tutta, poiché la scrittura e il linguaggio divengono, nelle rappresentazioni allegoriche di “Igitur” e di *Hérodiade*, strumenti gratuiti, autotelici. Lo spazio esterno, da ideale, s'inabissa fino a scomparire: è il trionfo della clausura, unica messa in scena che permette l'annientamento dell'Io, e, inevitabilmente, l'emergenza del Nulla.

Bibliografia

- Baudelaire C., 1996, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard (Coll. Poésie), (1857).
- Benoit É., 2007, *Néant Sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz.
- Bevilacqua L., 2022, *Mots manquants. L'inachevé dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Tab-L'Harmattan.
- Blanchot M., 1949, *La Part du feu*, Paris, Gallimard.
- Bonnefoy Y., 2003 *La Hantise du ptyx. Un essai de critique en rêve*, Bordeaux, W. Blake & Co.
- Claudé P., 1965, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- Cohn R.G., 1981, *Mallarmé: «Igitur»*, Berkeley, University of California Press.
- Croce B., 1950, *L'après-midi di un Fauno nel Mallarmé e in Pietro Bembo*, «Quaderni della critica» 16: 56-60.
- Davies G., 1953, *Vers une Explication rationnelle du « Coup de dés »*, Paris, José Corti.
- De Nardis L., 1970, *L'Usignolo e il Fantasma. Saggi francesi sulla civiltà letteraria dell'Ottocento*, Milano-Varese, Istituto editoriale Cisalpino.
- Derrida J., 1967, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil.
- Huot S., 1977, *Le «Mythe d'Hérodiade» chez Mallarmé*, Paris, Nizet.
- Luzi M., 1987, *Studio su Mallarmé*, Roma, B.M. Italiana.
- Mallarmé S., 1992, *Poésies*, Paris, Gallimard (Coll. Poésie), (1889).
- , 1995, *Correspondance. Lettre sur la poésie*, Paris, Gallimard.
- , 2003, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard (Coll. Poésie).
- Marchal B., 1985, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti.
- , 2018, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti (1988).
- Nissim L., 1980, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica.

- Poulet G., 1952, *Études sur le temps humain II – La distance intérieure*, Paris, Plon.
- Richard J.-P., 1961, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- Robaey J., 2007, *Mallarmé trois fois grec*, Roma, Aracne.
- Sartre J.-P., 1986, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard.
- Thibaudet A., 2006 *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, (1926).
- Von Rossom C., 2002, *Mallarmé, facile ?*, Tournai, La Renaissance du Livre.

«AN ENGLISHMAN'S HOME IS HIS CASTLE»:
COUNTRY HOUSES, INTERNI ED ESTERNI
NEI ROMANZI INTERBELLICI DI NANCY MITFORD

Federico Prina

I. INTRODUZIONE

Nell'Inghilterra del ventesimo secolo, l'*interwar period*, il periodo di tempo compreso tra la fine della Prima guerra mondiale e l'inizio della Seconda, fu caratterizzato da eventi di portata epocale: il trauma conseguente alla Grande Guerra, la dissoluzione dell'Impero Britannico, la Grande depressione, iniziata con la crisi economica del '29 in America, e diffusasi poi in Europa, che portò a una forte recessione nel Regno Unito per tutti gli anni Trenta, l'abdicazione di re Edoardo VIII nel dicembre del 1936 e, infine, lo scoppio del secondo conflitto mondiale (Habermann 2010: 6). Se sul piano culturale si assistette alla graduale diffusione di una *mass culture* di stampo americano e su quello letterario, accanto al modernismo, apparentemente elitario, esclusivo e *highbrow*, al fiorire di generi considerati *middlebrow* quali la *crime fiction* o il *country-house novel* – quest'ultimo tipicamente associato al *long weekend glamour* del periodo interbellico –, sul piano sociale si poté riscontrare un progressivo mutamento dei rapporti di genere e di classe con il tramonto definitivo dell'egemonia dell'aristocrazia, il cui inesorabile declino era già iniziato nella seconda metà dell'Ottocento: sebbene occupassero ancora posizioni di rilievo all'interno della diplomazia internazionale, gli esponenti delle *upper*

1 Tuttavia, occorre puntualizzare che, negli ultimi decenni, diversi studi hanno messo in discussione questa rigida categorizzazione del modernismo, oltre che la divisione netta tra letteratura e, più in generale, cultura modernista e non modernista (quest'ultima è stata sovente considerata come più democratica, popolare e rivolta a un mercato di massa). A giudizio di Nicola Humble, tale classificazione è il risultato di un'erronea mappatura del campo letterario della prima metà del Novecento da parte di studiosi e critici letterari (Humble 2011: 42-44).

classes stavano tuttavia perdendo progressivamente influenza non solo sul piano politico, ma anche in altri settori quali il Servizio civile, la Legge, la Chiesa e le Forze armate (Cannadine 1999: 283).

Inoltre, gli anni compresi tra il 1920 e il 1940 coincisero con l'apice dei fenomeni di smembramento della proprietà rurale inglese e di distruzione delle grandi *country houses*², a causa dell'impossibilità della *landed aristocracy* di far fronte agli elevati costi di mantenimento dei propri *country estates* e di sostenere il peso crescente delle *income taxes*, le tasse sul reddito, e di quelle di successione, le *death duties*. Come osserva Peter Mandler, tale fenomeno fu anche acuito dall'antagonismo che, nei tardi anni '30, crebbe nei confronti dei proprietari delle *stately homes of England* in quanto il «more democratic and materialistic public came increasingly to see large houses [...] as symbols of excessive wealth and power» (Mandler 1996: 100). Nonostante possa sembrare un controsenso, è proprio durante il momento più critico per la grande casa di campagna inglese, nell'*interwar period*³, che essa, da mero *setting*, asurge a fulcro narrativo del *country-house novel* del periodo interbellico, come nei romanzi di Evelyn Waugh, P.G. Wodehouse e Nancy Mitford, «with their house-parties weekends and eccentric lifestyle which were a source of entertainment» (Bunce 2005: 41), nelle *pièces* teatrali di Noel Coward e persino nelle *detective stories* di Agata Christie e Dorothy L. Sayers. La grande casa di campagna dell'aristocrazia inglese però compare sotto una nuova veste, non più come un «richly symbolic, indispensable social center» (Sue 2009: 130), ma come emblema di decadenza, di anomia e di *cultural nostalgia*, mettendo così in discussione quel «confident ethical mandate» (*Ibidem*) celebrato invece nella *country-house fiction* al culmine del suo splendore, tra Sette e Ottocento, come avviene nelle opere di Jane Austen.

Nel periodo coevo al secondo conflitto mondiale (gli anni 1940-45) la grande casa di campagna inglese assunse una funzione del tutto nuova e di estrema rilevanza sul fronte interno: in base al Compensation Defence Act del 1939, *country houses*, parchi e intere proprietà rurali furono requisite dal governo inglese e destinate a uso bellico, venendo convertite in alcuni casi in convalescenziari, in altri in ospedali militari, in altri ancora in rifugi

2 Entrambi questi fenomeni, che sono strettamente connessi all'abrogazione delle *Corn Laws* nel 1840 e alla seguente crisi che colpì il settore agricolo a partire dagli anni '70 dell'Ottocento, si aggravarono con l'approvazione del terzo *Reform Bill* del 1884-1885 e con la promozione del *People's Budget* voluto nel 1909 dal primo ministro liberale Lloyd George (Femia 2021: 83).

3 L'intervallo di tempo compreso tra le due guerre fu particolarmente problematico sia per la campagna inglese in generale sia per le *country houses*. Al termine della Prima guerra mondiale, i tassi d'interesse, le imposte sul reddito e quelle fondiari rappresentavano il 30 per cento delle entrate di una proprietà terriera, e il budget del 1919 portò all'innalzamento delle tasse di successione di quasi il 50 per cento sulle proprietà fondiari più estese. Tra il 1918 e il 1921 furono venduti circa 7 milioni di acri (un quarto d'Inghilterra); allo stesso tempo, numerose *country houses* furono demolite e i loro arredi interni – come, per esempio, rivestimenti, scalinate, caminetti – e gli oggetti di valore in esse contenuti furono svenduti a costruttori e rigattieri (Sackville-West 2010: 237).

per gli sfollati dei grandi centri urbani bombardati durante il Blitz o persino in luoghi detentivi per i prigionieri di guerra (Clemenson 2021: 137). Una volta restituite ai legittimi proprietari a guerra conclusa, le grandi dimore rurali della nobiltà inglese versavano in pessime condizioni, come sottolinea Robert Bertrand Sackville-West, 7° Barone Sackville, in *Inheritance: The Story of Knole and the Sackvilles*:

Castle Howard, Longleat and the Vyne housed evacuated schools [...]. Some, like Corsham Court and Harewood, were transformed into military hospitals or convalescent homes; and Bletchley Park became an intelligence centre where secret German codes were decrypted. [...]. Troops billeted at Blickling Hall in Norfolk broke the windows and forced the doors; and those at Eggington Hall in Derbyshire left the taps running, with the result that the ceilings collapsed and the house had to be demolished. (Sackville-West 2010: 242)

Di molte *great houses of England*, infatti, non rimanevano che le rovine, come emerge dalle descrizioni contenute nei diari dello scrittore inglese James Lees-Milne: «Mercham-le-Hatch [...] is now empty. Troops have been in it all the war. It is much messed about. [...] Adlington [...]. The condition of the house is so deplorable. A hospital has just left. Everything peeling and disintegrating» (Lees-Milne 1983: 36, 39). Lees-Milne, che nel 1936 divenne segretario del *country-house committee* del National Trust, ricoprì un ruolo chiave (che durò fino al 1950) nel passaggio delle grandi proprietà rurali dell'aristocrazia inglese dal privato al pubblico, occupandosi della loro compravendita o delle donazioni al National Trust da parte dei grandi possidenti terrieri, i quali non erano più in grado di mantenerle. In *Knole and the Sackvilles* Victoria (Vita) Sackville-West ricorda con tristezza la separazione definitiva da Knole, la dimora ancestrale della sua nobile famiglia: «I have to record with sorrow, that Knole was given over to the National Trust in 1947 [...]. It nearly broke my heart putting my signature to what I could not help regarding as a betrayal of the tradition of my ancestors and the house I loved» (Sackville-West 1958: 215).

Le acquisizioni delle grandi case di campagna inglesi da parte del National Trust non riuscirono tuttavia a prevenire la valanga di demolizioni che riprese, con maggiore intensità, nel periodo postbellico a causa dell'aumento delle *death duties* (del 75 per cento sulle proprietà che superavano il valore di un milione di sterline): si stima che negli anni compresi tra il 1945 e il 1955 siano state demolite 500 *country houses* in tutta la Gran Bretagna (Cannadine 1990: 644) e che solo in Scozia 200 delle grandi dimore rurali già parzialmente distrutte nel primo Novecento siano state completamente abbattute dopo il 1945 (Raven 2017: 2). Fu solo grazie a due famose mostre che si tennero

al Victoria e Albert Museum di Londra – *Vanishing History* nei primi anni Sessanta e *The Destruction of the Country House* nel 1974 (a quest'ultima seguì la pubblicazione del volume *The Destruction of the Country House: 1875-1975* di Roy C. Strong, Marcus Binney e John Harris) – che il fenomeno legato alla distruzione delle *country houses* inglesi iniziò a essere percepito da gran parte dell'opinione pubblica come una perdita incommensurabile per il patrimonio storico, artistico e culturale inglese. A livello legislativo, la distruzione delle case di campagna inglesi fu regolamentata dai vari Town and Country Planning Act, che vennero promulgati rispettivamente nel 1932, nel 1944, nel 1947 e nel 1968: il primo di questi diede il potere ai consigli comunali di impedire la demolizione di qualunque proprietà di interesse all'interno della propria giurisdizione, il secondo regolò l'elencazione di tutti gli edifici di importanza architettonica secondo un grado specifico (I, II, III), che riflettesse il loro interesse, il terzo obbligò i proprietari di edifici storici e case di campagna a informare le autorità locali su modifiche di qualsiasi entità o demolizioni. Ma fu l'ultimo di essi, che risale al 1968, a costituire il primo vero e proprio passo verso la conservazione e la salvaguardia delle *country houses*, in quanto «costringeva i proprietari ad aspettare il permesso da parte delle autorità prima di demolire un edificio, dal momento che molti furono coloro che si rifiutarono di avvisare gli enti competenti» (Femia 2019: 367). Il Town and Country Planning Act del 1968 portò non solo a una graduale diminuzione, nei primi anni Settanta, delle demolizioni di quegli «anachronistic white elephants on [their] last legs» (Lees-Milne 1983: 126), ma anche a un cambiamento radicale della funzione delle grandi case di campagna dell'aristocrazia inglese rispetto al passato: sempre più aristocratici, come il marchese di Bath o il duca di Bedford, iniziarono ad aprire le loro dimore rurali al pubblico per far fronte agli esorbitanti costi di manutenzione che esse richiedevano e, in tal modo, per preservare intatta l'eredità per i loro discendenti, dando così il via a quello che fu soprannominato *stately home business*, un vero e proprio giro di affari che, dal 1960, vide più di 300 *country houses* aperte al pubblico con 6 milioni di visitatori all'anno (Garnett e Weight 2003: 242). Il National Trust ha ricoperto un ruolo di primo piano nella gestione del processo di conversione delle *country houses* in luoghi turistici, un processo legato indissolubilmente alla crescita della società di consumo che, come evidenzia la storica inglese Dana Arnold, «ha comportato il confezionamento e la vendita della campagna inglese come prodotto privato ma di consumo pubblico» (Arnold 2003: 18).

2. LA COUNTRY HOUSE COME SPAZIO CHIUSO

Il termine *country house* indica una residenza privata di campagna di dimensioni considerevoli, originariamente concepita come dimora familiare per diverse generazioni, una grande casa (o *mansion*) costituita da venti o

più stanze – una definizione che perciò esclude case di dimensioni più ridotte e canoniche, seppur antiche o pittoresche –; una casa che idealmente contiene ancora mobili e opere d'arte che si tramandano all'interno della famiglia, di generazione in generazione, e che contribuisce al sostentamento della chiesa locale, del paese e della campagna circostanti; infine, una casa che è racchiusa all'interno dei suoi giardini e dei suoi parchi e che è (o perlomeno era originariamente) in parte supportata dai suoi terreni agricoli di migliaia o più acri (Littlejohn 1997: 309-310)⁴.

Il ruolo simbolico della *country house* inglese all'apice del suo fulgore, nel 'lungo' Settecento, secolo in cui la sua rilevanza politica, culturale e sociale aveva raggiunto livelli senza precedenti, è stato esaminato da diversi storici e studiosi di arte e architettura quali Mark Girouard nel noto *Life in the English Country House: A Social and Architectural History* (1978), in cui le *country houses* vengono identificate non solo come opere architettoniche che costituivano le eleganti dimore della nobiltà rurale, ma soprattutto come simbolo del potere e di ostentazione della ricchezza dei loro proprietari: esse erano vere e proprie «power houses of a ruling class» (Girouard 1978: 2), «the centre-piece of a formidable statement being made about wealth, authority and status», il mezzo principale attraverso cui le *landed upper classes* esercitavano la loro influenza politica su scala locale e nazionale (Wilson, Mackley 2000: xvii). Terentowicz-Fotyga invece sottolinea come le *country houses* fossero il risultato della coesistenza della sfera domestica e di quella pubblica: sebbene venissero fatte costruire come sfoggio di fasto e di magnificenza, come esibizione dello status sociale e del potere di chi le possedeva, esse erano tuttavia concepite anche come spazi domestici, come sede della dinastia terriera, la cui particolare ubicazione denotava il prestigio, la sicurezza e il pedigree della famiglia che le abitava. Al cuore di quello che Terentowicz-Fotyga denomina «manorial imagery» si trova la *country house* intesa come residenza imponente e maestosa che funge da casa e, allo stesso tempo, da centro della tenuta e della comunità locale, che unisce la bellezza naturale e le comodità della civiltà moderna, che rispetta la tradizione e che è tuttavia emblema del suo tempo, che fonde al meglio la perfezione architettonica, il mecenatismo delle arti e la funzionalità di una tenuta di campagna. Così, le grandi dimore della nobiltà inglese uniscono qualità che sono tradizionalmente considerate agli antipodi, se non addirittura in contraddizione tra di

4 Nel corso degli anni si è anche diffuso il termine *stately home*, che viene spesso utilizzato intercambiabilmente con *country house*. Reso popolare da Felicia Hemans, una poetessa inglese della prima metà dell'Ottocento, la quale lo impiegò per la prima volta nel 1827 nel suo componimento "The Homes of England", il termine *stately home* può tuttavia essere riferito anche a dimore di città, mentre *country house* indica esclusivamente una grande casa di campagna (Littlejohn 1997: 309). Topolovská ha specificato che, oggi, il termine *country house* non si limita più alle *stately homes* o alle *manor houses*, ma comprende tutti i tipi di dimore che spaziano dalle vecchie fattorie ristrutturate e convertite in abitazioni, ai cottage fino alle ville sul mare (2017: 10).

loro: pubblico e privato, famiglia e società, natura e civiltà, arte e agricoltura, esibizione e funzionalità (Terentowicz-Fotyga 2015: 9).

Il fascino che la grande casa di campagna tuttora esercita sull'immaginario collettivo e che deriva, in gran parte, dalla sua intrinseca 'natura aristocratica' è strettamente connesso a due immagini speculari. La prima di esse fa riferimento al rapporto tra il piano superiore e quello inferiore all'interno della *country house*: si tratta un'immagine legata a complesse comunità organizzate secondo precise gerarchie che si estendono dalla famiglia ai domestici di vario grado che si muovono all'interno della casa fino ai giardinieri, agli stallieri, ai braccianti e agli affittuari; tali comunità danno un'impressione di ordine e di sicurezza a coloro che sentono di vivere in un mondo inquieto e travagliato. Si tratta, insomma, di un'immagine che rimanda a una visione della *country house* come *hortus conclusus*, come realtà protetta dal suo parco e dalla cinta di alberi che la circonda e che la rende un luogo sicuro e persino incantato, percepito come un'elegante dimora di persone altolocate. Tra i due piani, è quello superiore che conta realmente: «The downstairs element fades to a blurred background of faithful or admiring figures [...]» (Girouard 1992: 223). Se questa prima immagine è figlia di un *modus vivendi* ormai scomparso a causa del graduale declino dell'aristocrazia inglese – e, conseguentemente, a quello della *country house* –, la seconda invece scaturisce da un rapporto interno-esterno e mostra ancora un forte legame con il presente, in quanto diverse persone, seppur in numero inferiore rispetto al passato, vivono in grandi case di campagna e godono dei grandi spazi interni ed esterni che esse hanno da offrire (*Ibidem*).

La dialettica tra piano superiore e inferiore e quella tra esterni e interni sono state analizzate dal filosofo e critico letterario francese Gaston Bachelard all'interno del suo saggio del 1957 sull'influenza dello spazio sull'immaginazione poetica intitolato *La poetica dello spazio*. A giudizio di Bachelard, entrambe sono strettamente connesse alle proprietà che egli attribuisce alla casa in generale, ossia alla capacità di 'integrare' (che emerge con particolare evidenza nella grande *country house* inglese): «La casa, nella vita dell'uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso» (Bachelard 2006: 35). La casa come spazio chiuso non solo offre riparo e protezione, ma arriva persino a produrre una serie di immagini che introducono nella vita umana la nozione di stabilità: «Essa sostiene l'uomo che passa attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere "gettato nel mondo" come professano metafisiche sbrigative, l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla» (*Ibidem*). Dal punto di vista di Bachelard, le case non solo condizionano, ma sono, a loro volta, inevitabilmente condizionate dall'esistenza umana: «La casa vissuta non è una scatola inerte: lo spazio abitato trascende lo spazio geometrico» (74).

Se si applicano le teorie bachelardiane alla *country house* inglese intesa come *enclosed space* sia dal punto di vista architettonico sia da quello letterario, si può osservare una compenetrazione totale non solo fra i vari piani o livelli della casa, ma anche, e soprattutto, tra il dentro e il fuori, tra la dimensione interna e quella esterna: dal nucleo principale comprendente l'edificio in sé con i suoi interni, agli spazi esterni che si estendono al giardino (in molti casi il famoso *English landscape garden*), al parco, proseguendo lungo il viale alberato per arrivare fino alla cinta muraria esterna protetta dall'alta cancellata. Tutti questi elementi sono stati messi in risalto da diversi scrittori inglesi nei loro *country-house novels* del periodo interbellico come testimoni sia del passato fulgore delle grandi case di campagna inglesi, sia del graduale declino di tali dimore.

Con il presente contributo ci si propone di analizzare le rappresentazioni degli interni e degli esterni delle *country houses* nei romanzi interbellici della scrittrice inglese Nancy Mitford (1904-1973): *Christmas Pudding* (1932), *Wigs on the Green* (1935), *The Pursuit of Love* (1945) e *Love in a Cold Climate* (1949)⁵. All'interno di essi, le grandi case di campagna della nobiltà inglese, un tempo centri del potere politico, economico e sociale del mondo rurale, vengono descritte da Mitford come spazi ora in rovina, emblemi di una *Englishness* quasi anacronistica e simboli sbiaditi di una visione idealizzata del passato inglese, ora soggetti al cambiamento e alla modernizzazione; spazi-riflesso delle figure – a tratti comiche – dei loro proprietari, esponenti della vecchia e *landed aristocracy* in declino, di cui Mitford offre un realistico ritratto storico-sociale.

3. CHRISTMAS PUDDING (1932) E WIGS ON THE GREEN (1935)

Dedicato a Robert Byron e illustrato da Mark Ogilvie-Grant, *Christmas Pudding*, pubblicato nel novembre del 1932, è essenzialmente un *country-house novel* narrato in terza persona e ambientato nelle Cotswolds⁶ tra Compton Bobbin, la dimora ancestrale della nobile famiglia Bobbin, e un fittizio paesino rurale del Gloucestershire, Compton on the Wolds, durante una festa di Natale minacciata da un'epidemia di afta epizootica (una malattia infettiva di ruminanti e suini).

Al centro del *rural setting* si erge la grande *country house* dei Bobbin che riveste un ruolo chiave all'interno della narrazione, in quanto simbolo della vecchia aristocrazia terriera in decadenza, incarnata dalla sua proprietaria,

⁵ Sebbene questi ultimi due romanzi selezionati siano stati scritti durante e dopo la Seconda guerra mondiale, essi sono tuttavia da considerarsi *interwar novels* in quanto ambientati nel lasso di tempo compreso tra le due guerre e durante gli eventi bellici.

⁶ Regione dell'Inghilterra sud-occidentale comprendente parti delle sei contee del Gloucestershire, dell'Oxfordshire, del Somerset, del Warwickshire, del Wiltshire e del Worcestershire.

Lady Bobbin (nata Gloria Swallowfield), un'imperiosa matrona, una Gorgone, «the type of woman best described by that single adjective so explicit of its own dreary meaning, 'plain'» (Mitford 2013: 56). Compton Bobbin viene inizialmente presentata come una di quelle case «which abound in every district of rural England» (54), le quali, come sottolinea il narratore, danno luogo, a prima vista, a un sentimento di depressione «in any sensitive observer». Descritta come un «large, square and not unhandsome building», essa è testimone di come in passato fosse stato abitato da «persons of taste and culture» che però sono morte da tempo e le prove della cui esistenza sono state «so adequately concealed by the generations which succeeded them, that their former presence in the place is something to be supposed rather than immediately perceived. Supposed, however with some degree of certainty after a sojourn, however short, with their descendants» (*Ibidem*). Se si passa alla disamina della descrizione degli interni, si può osservare come il narratore compari il glorioso passato di Compton Bobbin, che traspare dalle raffinate scelte decorative dei precedenti proprietari della casa, con lo stato di decadenza e abbandono dovuto alla negligenza dei presenti abitanti:

It must have been, for instance, a person of taste who introduced the Chinese Chippendale mirror now hanging where only housemaids can see it in the back passage, the tails and wings of its fantastic birds sadly cracked and broken, victims of the late Sir Hudson Bobbin's addiction as a child to indoor cricket. For whom, if not for a person of taste, did Fragonard paint those pastorals, now so dirty and neglected as to be little more than squares of blackened canvas, and which must be examined in the strongest light if the grace of their composition is even faintly to emerge? They hang unnoticed in dark corners of a spare dressing-room. Again, whose were the negro slave boys in black and gold wood with which the Bobbin children have for generations terrified a new governess, and who now inhabit the big lumber-room? Whose Hepplewhite chairs on which the servants place their underclothes at night? Whose the Venetian glass chandelier, ruined by electric wiring carelessly and locally performed, which hangs, draped in dust sheets, in the disused ballroom? Whose the enamelled snuff-boxes, whose the Waterford glass jumbled together with so much horrible junk in glass-fronted cupboards on the landing? And, oh! to whom belonged the Empire crown of blue diamonds and pink pearls, transformed in 1910, the year of her marriage, into the brooch, bracelet and two rings which now adorn the unpleasing bosom, wrist and fingers of Gloria the present Lady Bobbin? (54-55)

Dopo questa lunga rassegna di interni in rovina, di eleganti arredi malconci e di oggetti di valore danneggiati e rotti, che si conclude con la ripetizione «persons of taste there have been», si passa alla catalogazione delle aggiunte pacchiane apportate degli attuali proprietari il cui gusto, come viene evidenziato, se non edifica per lo meno diverte:

Those who bought the gay and touching little chintzes, beaded fire-screens, Stafford pottery, Berlin wool-work, gaudy flower paintings, and many strange products of a budding Empire; those who crowned a ram's head with silver and cairngorms and set it in triumph upon the mahogany sideboard. It is sad that of their possessions only the stuffiest should remain, nothing that might amuse, much that must appal. [...] The hideous furniture and stuffy curtains in the dining-room, the stamped leather chairs and table in the study, the embossed wallpaper in the passages, and – let us speak of it quickly and never think of it again – the feudal fireplace with its load of heraldry in the hall. These, characteristically enough, remain, suffering in their turn and rendered even more horrible than they would otherwise appear by modern lighting, modern arrangement, and the exile to the boxroom of their jaunty fellows so patently designed to brighten their gloomy aspect. (55-56)

Prendendo in considerazione la dialettica del dentro e del fuori di Bachelard, si può osservare come gli esterni della tenuta dei Bobbin, anch'essi testimoni della «charming and cultured existence of persons of taste» (158), sembrano essere allo stesso tempo complementari e in contrapposizione con gli interni. Seppur trasandato, il tipico *English landscape garden*, che consiste in un tempietto a cupola costruito su un'isoletta in mezzo a un laghetto, in un ponticello in stile rococò le cui «humped shapes are only permitted to appear beneath a tangle of ivy», in un giardino cintato e chiuso da un cancello in stile italiano, e in un «classical lay-out of trees» nel parco, sembra aver tuttavia preservato la sua forma originaria. Degna di nota è la statua di Apollo, in parte celata da «dowdy evergreens», un perfetto esempio di scultura francese del diciottesimo secolo, come sottolinea il marchese Michael Lewes, nipote di Lady Bobbin: «I should never be surprised if it turned out to be a genuine Bouchardon. [...] I had quite forgotten its existence. How civilised, how charming, is it not? I wonder why Aunt Gloria allows it to be hidden by all these dreary shrubs» (*Ibidem*). Questo riferimento all'arte francese, sebbene nascosta quasi completamente dalla *wilderness*, viene volutamente impiegato per sottolineare la presunta superiorità della *Frenchness* sulla *Englishness*, dell'arte e del gusto francesi – apparentemente

più raffinati e civili – rispetto a quello degli attuali proprietari di Compton Bobbin.

Un'altra descrizione dettagliata degli esterni di un *country estate* compare in *Wigs on the Green*, romanzo di Mitford pubblicato da Thornton Butterworth nel 1935. Nei pressi del fittizio paesino rurale di Chalford, nelle Cotswolds, si trova Chalford Park, dimora ancestrale della nobile famiglia Malmains, in cui vivono Lord e Lady Chalford, esponenti della vecchia aristocrazia liberista in declino, e la loro nipote, la diciassettenne Eugenia Malmains, la più ricca ereditiera inglese – versione romanzesca della sorella di Nancy Mitford, la fascista Unity Valkyrie – nonché fervente sostenitrice di Captain Jack e delle Union Jackshirts, un partito fascista immaginario basato sulla British Union of Fascists di Sir Oswald Mosley. Risultato del revival dello stile palladiano, Chalford Park, che appare subito come una gabbia dorata in cui Eugenia passa le giornate in una sorta di reclusione, è caratterizzata da un senso di nostalgia per quelle che Kristen Ames definisce «aristocratic hegemony» e «cultural and political leadership» del passato (Ames 2014: 221):

[...] the lodge gates of Chalford Park [...] were large and beautiful, and surmounted by a marble arch of baroque design. The two lodges, one on each side, were small round temples. [...] The house, when it appeared to view, presented the most beautiful vision that could be imagined. Built, in the Palladian style, of pale pink marble, it consisted of a central dome flanked by two smaller ones, to which it was connected by gleaming colonnades. [...] The whole thing was raised above the level of the drive, and approached in the front by a huge twisted marble staircase. Beyond the house there lay a gleaming lake, beyond that again a formal garden of clipped yews, grass and statuary, and in the background of this picture was the pale but piercing blue of a far-distant landscape. (Mitford 2015: 35-36)

Secondo Judy Suh, l'*ancestral mansion* dei Malmains simboleggia i valori autentici di stabilità incarnati dalla vecchia nobiltà terriera in opposizione alla falsità pretenziosa che contraddistingue i *parvenus*, i nuovi ricchi e tutti quegli aristocratici che si sono ritirati dalla vita attiva (Suh 2009: 144). Tali valori emergono dall'architettura di Chalford Hall e dalla struttura del parco circostante, dalle loro geometrie e proporzioni caratterizzate da una «deliberate symmetry» (*Ibidem*): il porticato in stile neoclassico, il colonnato e la qualità della luce sono tutti testimoni di una forte adesione alla ragione. A un primo sguardo, l'edificio e il terreno ad esso connesso sembrano la concretizzazione di quelle convezioni della *British country-house poetry* iniziata da Ben Jonson, Thomas Carew e Andrew Marvell, elaborate sui temi

del ritiro rurale, della vita di campagna, e del 'giusto utilizzo' della terra e della ricchezza, e, allo stesso tempo, della rigida struttura della piramide feudale con in cima il proprietario terriero, i suoi vassalli su un gradino inferiore e, infine, i servi della gleba (Kawano 2017: 94). Le qualità architettoniche di Chalford, figlie di quel revival del palladianesimo esploso con la traduzione in inglese de *I quattro libri dell'architettura* del Palladio per opera di Giacomo Leoni e di quella del *Vitruvius Britannicus* da parte dell'architetto scozzese Colen Campbell – che si fondano, similmente a quelle che contraddistinguono la tipica villa palladiana, non su regole formali, bensì, come scrive Alexander Pope, su intuizione e ordine informale (Balmori 1991: 38) –, sembrano essere la dimostrazione della fede in un'aristocrazia «invested in modern progress» (Suh 2009: 145). Tuttavia, questa maschera artistico-architettonica applicata al *country estate* cela delle ombre, evidenti nella trasandatezza e nell'incuria che si annidano negli angoli del parco della tenuta: «In Chalford Park, not so very far from the Old Manor, there is a small lake on whose shores a pink and white temple stands. It is almost entirely overgrown with ivy, honeysuckle and amaryllis, and is concealed from view by the wild-rose bushes which surround it. Nobody ever goes there» (Mitford 2015: 63).

In entrambi i casi, le grandi case di campagna descritte da Mitford appaiono come un ritratto preciso dei loro proprietari. In *Wigs on the Green*, la chiusura di Chalford coincide con la natura obsoleta e tradizionalista di Lady Chalford, esponente della vecchia aristocrazia conservatrice, di una «hopelessly provincial generation, vestiges of the Edwardian world» (Suh 2009: 143), che ha contribuito al deterioramento della cultura inglese e al venir meno dell'autorità e del controllo da parte della nobiltà su di essa: la nonna di Eugenia sembra infatti essere totalmente indifferente alla graduale perdita di influenza dei Malmain sul paesino di Chalford e di prestigio della sua stessa famiglia. In *Christmas Pudding*, la decadenza di Compton Bobbin corrisponde al declino della sua proprietaria, la quarantacinquenne Lady Bobbin, che è a capo della gestione di Compton Bobbin dalla morte del marito, il rispettabile, seppur decaduto, baronetto inglese Sir Hudson Bobbin. Dal momento della sua scomparsa, Lady Bobbin ha assunto su di sé gli oneri e gli onori connessi al titolo del marito e in nome del figlio minore, ossia tutti quei doveri e quei privilegi tradizionalmente associati all'autorità maschile inglese tipica delle classi elevate, rinforzando, in tal modo, la sua identità di Bobbin e, allo stesso tempo, il suo legame con il concetto simbolico di «white Englishness» (Kawano 2017: 61): padrona di Compton Bobbin, matriarca a capo della famiglia Bobbin, «Master of FoxHounds» (Hastings 2012: 71) e «Justice of the Peace». Profondamente legata alla sua *country house*, emblema dell'antica tradizione inglese, ma anche al vicino paesino rurale di Compton on the Wolds, simbolo di un'idealizzata *good old England* che affonda le sue radici in un passato mitico,

Lady Bobbin è ritratta da Mitford come «an ardent and convinced Merrie Englander» (Mitford 2013: 57), come bastione della *Englishness*, che difende strenuamente scagliandosi contro qualsiasi cosa possa, in qualche modo, minacciarla.

Tuttavia, dietro a questa corazza – apparentemente solida – di *Englishness*, si nasconde una realtà in completo disfacimento: il ritratto di Lady Bobbin e, allo stesso tempo, la descrizione degli interni e degli esterni della sua casa in stato di completo abbandono fanno trasparire la condizione di declino in cui versava la nobiltà inglese nel periodo interbellico, una classe sociale incapace di riconoscere – o volutamente restia a farlo – la propria inesorabile decadenza, e che si trincerava all'interno delle proprie grandi tenute in rovina per tentare di isolarsi dai molteplici cambiamenti storici, sociali, tecnologici e culturali che interessarono l'Inghilterra nell'*interwar period*. Di conseguenza, le *country houses* diventano, a loro volta, una sorta di *hortus conclusus*, una realtà a sé stante separata dal mondo esterno, come nel caso di Chalford Park in *Wigs on the Green*, che sembra essere immersa, come nota Jasper Aspect, uno dei protagonisti del romanzo, in un'atmosfera fiabesca di irrealtà e strettamente connessa all'immagine di un'apatia nobilità in declino, connivente, con il suo non-agire, dell'ascesa del fascismo inglese:

[...] the lodge gates of Chalford Park [...] were large and beautiful, and surmounted by a marble arch of baroque design. The two lodges, one on each side, were small round temples. Inside the park there was an atmosphere of unreality. [...] an avenue of elm trees [...] hung in the sleepy air like large green balloons. The surface of the drive, although in perfect repair, was faintly tinged with mossy green; it was evident that wheeled traffic seldom passed that way. 'Are we approaching the palace of the Sleeping Beauty?' Jasper murmured. (Mitford 2015: 35-36)

Stasi e inerzia definiscono la dimora dei Malmains e gli stessi anziani membri della famiglia, esponenti di una classe per la quale Mitford stessa invocava un radicale cambiamento e una profonda modernizzazione.

4. *THE PURSUIT OF LOVE* (1945)

Pubblicato nel 1945, *The Pursuit of Love*, quinto romanzo di Mitford, è incentrato sulla figura della giovane *society beauty* Linda Radlett e sulla sua spasmodica ricerca del vero amore nel lasso di tempo compreso tra le due guerre fino ai primi anni del secondo conflitto mondiale. Sebbene la storia d'amore ricopra un ruolo centrale all'interno dell'opera, che è narrata in prima persona dalla cugina di Linda, Fanny (Frances) Logan, *The Pursuit of*

Love è noto, soprattutto, per essere un ritratto romanzato, un fedele *pastiche* comico dell'eccentrica famiglia Mitford e degli amici dell'autrice. Tale ritratto affettuoso, come scrive Kawano (2017: 127), «operates as an upper-class fantasy, one centred on the powerful cultural image of the English country house»: pur mettendo in luce la visione tradizionalista, conservatrice e patriarcale che caratterizzava il rispettabile mondo aristocratico della sua gioventù, allo stesso tempo Mitford pone in primo piano il progressivo declino della *landed gentry* delle Cotswolds (Thompson 2015: 40).

Alconleigh, la grande dimora ancestrale dei Radlett, attorno cui ruota il romanzo, fa la sua comparsa già nell'incipit, in cui viene descritta una fotografia che ritrae la famiglia Radlett seduta attorno al tavolo da tè nel salone della loro *country house*: «There is a photograph in existence of Aunt Sadie and her six children sitting round the tea-table at Alconleigh. The table is situated, as it was, is now, and ever shall be, in the hall, in front of a huge open fire of logs» (Mitford 2015: 1). Tale «timeless upper-class English domesticity» (Kawano 2017: 128) – una famiglia dell'aristocrazia inglese, il tè, il fuoco acceso nel grande salone di una vasta tenuta – appare subito così familiare che persino il nome Alconleigh sembra non necessitare di alcuna spiegazione: è come se il lettore fosse già a conoscenza di questo mondo e della narrazione attorno alla grande casa di campagna inglese, che rivive anche nei ricordi e nella memoria del suo passato. Ma Mitford stempera la serietà della scena inserendo un dettaglio dal risvolto comico: «Over the chimney-piece plainly visible in the photograph, hangs an entrenching tool, with which, in 1915, Uncle Matthew had whacked to death eight Germans one by one as they crawled out of a dug-out. It is still covered with blood and hairs, an object of fascination to us as children» (Mitford 2015: 1). Questo *entrenching tool*, una sorta di piccone utilizzato per scavare le trincee durante la Prima guerra mondiale, è un simbolo del reale, autentico patriottismo inglese dei Radlett, ma anche, allo stesso tempo, della ben radicata permanenza dell'aristocrazia sul suolo inglese, come emerge dal richiamo al Padre Nostro – «as it was, is now, and ever shall be» (*Ibidem*) – che contribuisce, inoltre, a investire Alconleigh di una «almost religious significance», presentandolo come luogo di continuità e di verità eterne (Plain 2013: 65).

Alconleigh è modellata in parte su Swinbrook House (o Swinebrook, come veniva scherzosamente chiamata da Nancy per il suo aspetto esterno da caserma, totalmente privo di grazia o fascino)⁷, un grande edificio quadrato di pietra scura ubicato su una collina che si affacciava sulla verdissima valle del Windrush a circa un miglio di distanza dal paesino dal medesimo nome, in cui si trasferì la famiglia Mitford nel 1926 dopo che furono terminati i lavori di rifacimento voluti dal padre di Nancy, David Bertram Ogilvy

⁷ Al tempo in cui la famiglia Mitford occupava la casa, gli interni di Swinbrook erano terribilmente rustici e spartani: caminetti di pietra grezza, pesanti travi di legno di quercia e porte in olmo non stagionato che si deformavano e creavano spifferi (Hastings 2012: 53).

Freeman-Mitford, 2° barone Redesdale (1878-1953). Tuttavia, la descrizione di Alconleigh richiama anche, in parte, Asthall Manor, il maniero in stile giacobino di pietra grigia con un tetto a spiovente costruito attorno al 1620, che Lord Redesdale aveva acquistato con i soldi ricavati dalla vendita di Batsford Park, «a rambling Victorian pile» (Mosley 2012: 3), ereditata nel 1916 ma presto venduta a causa dei costi di mantenimento troppo alti da sostenere. Lord Redesdale non aveva mai provato interesse per Asthall, aveva deciso di comprarlo solo perché vicino alle sue fattorie e al fiume Windrush presso cui andava a pescare e, non in ultimo, perché potesse fungere da «temporary resting-place» (Hastings 2012: 25) per la sua famiglia mentre Swinbrook veniva ultimata.

Come le vere dimore dei Mitford, Alconleigh, che sembra immediatamente dare un significato alla famiglia e definire l'identità della nazione inglese (soprattutto nei periodi di crisi nazionale, come la guerra, quando il carattere grezzo e sgraziato della casa sembra coincidere lo spirito di forte determinazione che Nancy Mitford infonde nei suoi personaggi), non è un'idilliaca, arcadica oasi di pace; infatti, non solo le architetture grottesche degli esterni sono caratterizzate da una totale mancanza di gusto e di bellezza, ma i suoi interni freddi e spartani, costellati da armi, bandiere, uniformi e medaglie la fanno da subito apparire come un museo di guerra e di violenza:

Alconleigh was a large, ugly, north-facing, Georgian house, built with only one intention, that of sheltering, when the weather was too bad to be out of doors, a succession of bucolic squires, their wives, their enormous families, their dogs, their horses, their father's relict, and their unmarried sisters. There was no attempt at decoration, at softening the lines, no apology for a façade, it was all as grim and as bare as a barracks, stuck upon the high hillside. Within, the keynote, the theme, was death. Not death of maidens, not death romantically accoutred with urns and weeping willows, cypresses and valedictory odes, but the death of warriors and of animals, stark, real. On the walls halberds and pikes and ancient muskets were arranged in crude patterns with the heads of beasts slaughtered in many lands, with the flags and uniforms of bygone Radletts. Glass-topped cases contained, not miniatures of ladies, but miniatures of the medals of their lords, badges, penholders made of tiger's teeth, the hoof of a favourite horse, telegrams announcing casualties in battle, and commissions written out on parchment scrolls, all lying together in a timeless jumble. (Mitford 2015: 36-37)

In questo passo, Alconleigh viene descritta in termini di cupa ossessione per la morte, «a house [...] to rush out from all day to kill enemies and

animals» (38), e viene posta in contrapposizione alle virtù estetiche della vicina Merlinford, «a house to live in» (*Ibidem*), la tenuta dell'eccentrico Lord Merlin, figura ispirata dall'amico di Nancy Mitford, Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, XIV barone Berners (noto come Lord Berners), a cui è dedicato il romanzo:

Merlinford nestled in a valley of south-westerly aspect, among orchards and old mellow farmhouses. It was a villa, built at about the same time as Alconleigh, but by a very different architect, and with a very different end in view. [...] It was suitable for a bachelor, or a married couple with one, or at most two, beautiful, clever, delicate children. It had Angelica Kauffman ceilings, a Chippendale staircase, furniture by Sheraton and Hepplewhite; in the hall there hung two Watteaus; there was no entrenching tool to be seen, nor the head of any animal. (*Ibidem*)

Merlinford, la *country house* di Lord Merlin, un «famous practical joker», ma anche un grande collezionista e mecenate, è basata su Faringdon House, l'elegante residenza settecentesca di Lord Berners nell'Oxfordshire⁸:

A marble folly on a nearby hill was topped with a gold angel which blew a trumpet every evening at the hour of Lord Merlin's birth (that this happened to be 9.20 p.m., just too late to remind one of the BBC news, was to be a great local grievance in years to come). The folly glittered by day with semiprecious stones, by night a powerful blue beam was trained upon it. [...], the very folly itself, while considered absolutely hideous, was welcomed as a landmark by those lost on their way home from hunting. (39)

A giudizio di Mark Girouard, esiste una «mythology surrounding English country houses» che le glorifica come luoghi magici e che celebra i loro proprietari come saggi guardiani che si occupano delle terre, che si prendono cura dei loro affittuari e dei loro domestici, che dedicano la loro vita al pubblico servizio, che riempiono le gallerie con meravigliosi dipinti e le loro biblioteche con libri rari, e che sono immancabilmente ospitali

8 Oltre che per i meravigliosi dipinti e i raffinati arredi, Faringdon House (una delle prime *country house* che poté vantare un riscaldamento centralizzato) è ricordata per una lunga serie di stranezze che la caratterizzavano: ci si poteva infatti imbattere in un cartello fissato sulla porta della sala da pranzo a due piedi da terra che recitava «No Dogs Admitted» o in un altro, fissato all'interno di un armadio, su cui era scritto «Prepare to meet Thy God»; si poteva ammirare uno stormo di piccioni e colombe dipinti con tutti i colori dell'arcobaleno svolazzare per il vasto giardino; si potevano accarezzare, un dalmata e Pansy Lamb, un golden retriever, che indossavano collari di perle Woolworth e si poteva persino prendere il the con una giraffa che Lord Berners, un «Master Tease» di prima categoria, tenne, per un certo periodo, come animale domestico (Hastings 2012: 159).

con amici e visitatori (Girouard 1978: 8). Come si evince dal nome stesso, Merlinford richiama quest'immagine di perfetta casa di campagna inglese che, come per incantesimo, esaudisce i desideri di tutti coloro che vengono accolti all'interno di essa.

All'estremo opposto, Alconleigh è l'emblema della tradizione, del potere feudale e patriarcale, incarnato da Lord Matthew Alconleigh. Lo zio Matthew, caricatura romanzesca del padre di Nancy, Lord Redesdale, rappresenta il *pater familias* a cui si deve in primis l'eccentricità dei Radlett, ma è anche l'incarnazione delle virtù della vecchia aristocrazia terriera, che può offendere la sensibilità bohémienne e borghese in tempo di pace, ma che è profondamente patriottica in tempo di guerra: «His land was to him something sacred, and, sacred above that, was England» (Mitford 2015: 80). Lord Alconleigh viene presentato come un misantropo razzista e xenofobo che sembra riuscire a vivere in pace solo all'interno della fortezza di Alconleigh, imperniata sull'autorità maschile, simbolo del suo isolamento sul piano fisico e su quello ideologico. Tuttavia, queste sue visioni estremiste rimangono più un tratto comico del suo carattere che vere e proprie prese di posizione: esse celano infatti una lieve e silente paura dell'ignoto (Thompson 2015: 265).

Qualis dominus, talis est domus, per parafrasare Petronio: come lo zio Matthew, Alconleigh assurge dunque a emblema della «patriotic association of land and blood» (Branningan 2003: 32), come emerge allo scoppio della Seconda guerra mondiale nel 1939, quando la tenuta dei Radlett funge da nobile contrasto con Planes, l'abitazione dei loro parenti acquisiti, i Kroesig, simbolo degli interessi meramente materialistici e individualistici dei suoi proprietari. Questa ricca famiglia di banchieri, il cui rampollo, Tony, che sposa Linda Radlett, è in parte modellato su Bryan Walter Guinness, 2° barone Moyne, primo marito della sorella di Nancy, Diana, è presentata come una caricatura della borghesia cittadina attaccata al danaro e al profitto. Se, da un lato, Alconleigh incarna la «simplicity» e la «honesty of Englishness» (Branningan 2003: 32), Planes, dall'altro, la brama e ostentazione di un'élite capitalista senza scrupoli. Per Linda Radlett, Planes rappresenta una vera e propria versione posticcia dell'*English country house*, come emerge dalla descrizione del paesaggio «aesthetically crafted» (*Ibidem*) che circonda la casa, e dall'architettura volgare e pacchiana dell'edificio, che denota la totale mancanza di gusto dei proprietari:

Planes was a horrible house. It was an overgrown cottage, that is to say, the rooms were large, with all the disadvantages of a cottage, low ceilings, small windows with diamond panes, uneven floorboards, and a great deal of naked knotted wood. It was furnished neither in good nor in bad taste, but simply with no attempt at taste at all, and was not even very comfortable.

The garden which lay around it would be a lady water-colourists heaven, herbaceous borders, rockeries, and water-gardens were carried to a perfection of vulgarity, and flaunted a riot of huge and hideous flowers, each individual bloom appearing twice as large, three times as brilliant as it ought to have been and if possible of a different colour from that which nature intended. It would be hard to say whether it was more frightful, more like glorious Technicolour, in spring, in summer, or in autumn. Only in the depth of winter, covered by the kindly snow, did it melt into the landscape and become tolerable. (Mitford 2015: 94)

Non sembra esserci nulla di vero in Planes, come sottolinea Linda paragonando il Surrey, contea dell'Inghilterra sud-occidentale in cui è ubicata la dimora dei Kroesig, alla «proper, real country»; infatti, diversamente dalla bellezza e dalla rigogliosità della Vale of Evesham, nel Surrey «when you see blossom, you know there will be no fruit [...] all this pointless pink stuff [...] gives you quite a different feeling», producendo, nel giardino di Planes, una «riot of sterility» (95):

You could hardly see any beautiful, pale, bright, yellow-green of spring, every tree appeared to be entirely covered with a waving mass of pink or mauve tissue-paper. The daffodils were so thick on the ground that they too obscured the green, they were new varieties of a terrifying size, either dead white or dark yellow, thick and fleshy; they did not look at all like the fragile friends of one's childhood. (*Ibidem*)

L'effetto che ne deriva è simile a quello di una scena per una commedia musicale, che sembra perfettamente confarsi al proprietario della tenuta, Sir Leicester, il quale, in campagna, offre una pittoresca «performance of the old English squire» (*Ibidem*). Il disgusto di Linda per l'aspetto di Planes non è solamente dovuto alla sostanziale differenza di classe e di cultura che intercorre tra i Radlett e i Kroesig: come sottolinea Branningan, questi ultimi hanno cercato di creare una «hyperreal version of the stereotyped image of an English garden» (Branningan 2003: 33), una mera finzione, che viene smascherata alla dichiarazione di guerra, quando essi abbandonano ogni parvenza di fedeltà nei confronti dell'Inghilterra e della *Englishness*, mentre i Radlett assurgono a emblema dello spirito patriottico nazionale, al cui vertice si posiziona lo zio Matthew.

The Pursuit of Love si chiude con l'arrivo della primavera ad Alconleigh, che porta con sé un senso di ottimismo generale e di rinascita: «So the winter slowly passed. The spring came with extraordinary beauty, as always at Alconleigh, with a brilliance of colouring, a richness of life, that one had

forgotten to expect during the cold grey winter months» (Mitford 2015: 203). Nonostante le molteplici disavventure di Linda che si sono susseguite nel corso della narrazione, Alconleigh resta un porto sicuro, un nido nel quale fa ritorno nei momenti di bisogno; infatti, come scrive Thompson, Mitford ha reso la *fictional country house* «a symbol of the world that her family inhabited: parlous, unpredictable, brutal at times with its beatings and trappings of wild animals and “cruel woods” all around, but nonetheless secure. The house gives an impression of background stability [...]» (Thompson 2015: 36). Nel disordine emotivo che caratterizza il romanzo, la grande casa di campagna, «the ancestral mooring of blood and land ties» (Branningan 2003: 34), rimane l'unico emblema di continuità e resilienza.

Le metafore della primavera e della gravidanza di Fanny e Linda, le quali si muovono all'interno della casa quasi fossero «great figures of fertility» (Mitford 2015: 191), sono indicatori di una prospettiva ottimistica riguardo alla guerra e al suo esito: è come se, in un certo senso, il conflitto mondiale avesse infuso nuova linfa vitale in Alconleigh e in tutto ciò che simboleggia. La casa di campagna della famiglia Radlett sembra anche presiedere sulla malasorte e sulla rovina – Linda che muore di parto rappresenta la fine dell'aristocrazia inglese – ma rimane sempre e comunque il più alto emblema dell'identità nazionale inglese all'interno del romanzo.

The Pursuit of Love è dunque pervaso dalla preoccupazione legata al ruolo che l'architettura della *country house* riveste nel definire i concetti di *Englishness* e di tradizione inglese alla fine della Seconda guerra mondiale; infatti, come sostiene Simon Schama in *Landscape and Memory*, l'identità nazionale richiede «the mystique of a particular landscape tradition: its topography mapped, elaborated, and enriched as a homeland» (Schama 1995: 15). E, in questo senso, Mitford ha contribuito alla «fetishisation» della dimora ancestrale di campagna della nobiltà inglese (Branningan 2003: 34) come luogo simbolico della *Englishness*, facendo coincidere la grande *country house* con la continuità e con la sopravvivenza della nazione.

5. LOVE IN A COLD CLIMATE (1949)

Narrato anch'esso da Fanny Logan, *Love in a Cold Climate* (1949), il cui titolo è il risultato di un adattamento di un'espressione contenuta in *Keep the Aspidistra Flying* (1936) di George Orwell, si può considerare il seguito di *The Pursuit of Love*, sebbene sia ambientato in un intervallo di tempo più ristretto rispetto al suo antecedente (il periodo compreso tra il fidanzamento e i primi anni di matrimonio della narratrice). In esso compaiono ancora diversi membri della famiglia Radlett; tuttavia, il romanzo si focalizza principalmente sui Montdore, i vicini di casa dei Radlett, degli aristocratici tornati da poco in Inghilterra dall'India, di cui Lord Montdore è stato governatore.

Se in *The Pursuit of Love* Fanny racconta le vicissitudini della cugina Linda e la sua spasmodica ricerca dell'amore, in *Love in a Cold Climate* narra invece quelle della bella ereditiera Lady Polly (Leopoldina) Hampton, sua lontana parente da parte di padre, unica figlia di Lord e Lady Montdore: in particolare la sua vita amorosa segnata da diversi scandali, tra cui l'improbabile matrimonio con Harvey 'Boy' Dougdale, cognato di Lord Montdore, da poco rimasto vedovo dalla zia di sangue di Polly, Lady Patricia Hampton.

Nell'incipit del romanzo, che contiene un lungo excursus sull'antica storia familiare della nobile casata degli Hampton, viene subito presentata la grande *ancestral home* dei Montdore. La narratrice pone particolare attenzione sulla contaminazione francese non solo della famiglia – grazie al matrimonio, celebrato nel 1770, del Lord Hampton dell'epoca con una certa mademoiselle de Montdore conosciuta durante una visita a Versailles –, ma anche, e soprattutto, della *country house*, francesizzata per opera di uno dei figli della sopracitata dama d'Oltremanica, il quale

had a taste for French objects of art and acquired, during the years which followed the Revolution, a splendid collection of such things, including many pieces from the royal establishments, and others which had been looted out of the Hôtel de Montdore in the Rue de Varenne. To make a suitable setting for this collection he then proceeded to pull down, at Hampton, the large plain house that Adam had built for his grandfather, and to drag over to England stone by stone (as modern American millionaires are supposed to do) a Gothic French château. This he assembled round a splendid tower of his own designing, covered the walls of the rooms with French panelling and silks, and set it in a formal landscape which he also designed and planted himself. It was all very grand and very mad, and in the between wars period of which I write, very much out of fashion. 'I suppose it is beautiful', people used to say, 'but frankly I don't admire it.' (Mitford 1979: 10-11)

Basata su una delle dimore della famiglia Mitford, Batsford Park, Hampton è il risultato della demolizione di un edificio in stile Adam (Adamesque)⁹ e della trasposizione di un castello francese in stile gotico-francese su suolo inglese. Di conseguenza, la grande dimora ancestrale dei Montdore assurge, da un lato, a simbolo del passaggio dalla *Englishness* alla *Frenchness*, che risulta particolarmente evidente nei due ultimi romanzi di Mitford, *The Blessing* (1951) e *Don't Tell Alfred* (1960), ambientati tra

⁹ Lo stile Adam è il nome dato all'architettura elaborata dai fratelli Robert Adam (1728-1792) e James Adam (1732-1794) nella seconda metà del Settecento, diffusasi in Inghilterra e nel Nord America.

Parigi e la campagna francese, dall'altro, attraverso i numerosi rimandi al gotico – sia come stile architettonico, sia come tropo letterario –, del declino della vecchia aristocrazia terriera, rappresentata da Lord e Lady Montdore: «the hall, under the great steep Gothic double staircase up which rushed a hundred steps, half-way to heaven, meeting at a marble group which represented the sorrows of Niobe, through the octagonal antechamber, through the green drawing-room and the red drawing-room into the Long Gallery [...]» (Mitford 1979: 25). Per descrivere la cupa atmosfera gotica che pervade gli ambienti interni di Hampton, Mitford ha impiegato termini ed espressioni quali «steep», «half-way to heaven», «sorrow», che rimandano alla fatica, alla sofferenza e ai turbamenti dell'*interwar era*, un periodo caratterizzato da continui mutamenti e, soprattutto, all'instabilità derivante dalla decadenza dell'aristocrazia – in questo caso specifico dei Montdore –, classe che nel passato aveva costituito la solida base della società inglese e che nell'intervallo di tempo compreso fra le due guerre dovette invece fare i conti con la fine del proprio potere, del proprio prestigio e della propria influenza a livello politico, economico e sociale.

In *Love in a Cold Climate* non mancano i rimandi ad Alconleigh: se si pone a confronto la *country house* dei Radlett con quella della famiglia Montdore, si può subito osservare come una delle principali differenze tra di esse risieda nella percezione del piano di sotto da parte della narratrice, la quale viene più volte invitata a Hampton per fare compagnia a Polly. Sebbene il terrore di Fanny nei confronti del piano inferiore a Hampton le porti alla memoria quello che provava ad Alconleigh, esso è, tuttavia, di tutt'altra natura: la paura per gli interni del *downstairs* di Alconleigh era strettamente connessa alla figura dello zio Matthew, signore indiscusso della casa e *dominus* del piano inferiore, il quale, sebbene risulti essere per il lettore fondamentalmente una figura comica per tutto il corso del romanzo, viene considerato dalla narratrice un orco – «he [...] hated new people, hated men who married his female relations, hated and despised those who did not practise blood sports» (Mitford 1979: 102) –, spesso soggetto a proverbiali attacchi d'ira che ricalcano quelli del vero Lord Redesdale. Invece, il timore che la narratrice prova per il piano inferiore a Hampton è causato dalla rigida formalità delle convenzioni aristocratiche, severamente rispettate dai Montdore, che lo caratterizza e alla quale Fanny è costretta a sottostare in qualità di ospite:

[...] ancient memories of Hampton now began to revive in force, memories of my childhood visits there and of how little, really, I had enjoyed them. Downstairs had been so utterly terrifying. It might be supposed that nothing could frighten somebody accustomed, as I was, to a downstairs inhabited by my uncle Matthew Alconleigh. But that rumbustious ogre, that eater of little girls, was by no means confined to one part of his house. He raged

and roared about the whole of it, and indeed, the safest place to be in as far as he was concerned was downstairs in Aunt Sadie's drawing-room, since she alone had any control over him. The terror at Hampton was of a different quality, icy and dispassionate, and it reigned downstairs. You were forced down into it after tea, frilled up, washed and curled, when quite little, or in a tidy frock when older, into the Long Gallery, where there would seem to be dozens of grown-ups, all usually playing bridge. (10)

L'ansia sociale di Fanny, derivante dal suo ingresso obbligato nel mondo degli adulti e da una socializzazione forzata con loro, fa sì che il *downstairs*, da spazio formale e rispettabile, assuma una connotazione estremamente negativa, associabile all'elemento selvaggio e sessuale, come rivelano i riferimenti al sangue evocati dalla sovrabbondanza di cibo, vino, sigari e donne: «[...] that dining room in which I have, at various times in my life been so terrified, that its very smell, a bouquet left by a hundred years of rich food, rich wine, rich cigars and rich women, is still to me as the smell of blood is to an animal» (21).

Un'ulteriore differenza con Alconleigh si può riscontrare nel tepore che pervade Hampton – una caratteristica del tutto estranea alla *country house* dei Radlett –, ossia il risultato di un rinnovo del sistema di riscaldamento centralizzato e, allo stesso tempo, il simbolo di un passaggio repentino dall'era del lusso a quella del comfort:

An extensive work of modernization had taken place all over the house while the family was in India, and looking round I saw that in one of the cupboards there was now a tiled bathroom. In the old days I used to sally forth, sponge in hand, to the nursery bathroom, which was down a terrifying twisting staircase, and I could still remember how cold it used to be outside in the passages, though there was always a blazing fire in my room. But now the central heating had been brought up to date and the temperature everywhere was that of a hothouse. The fire which flickered away beneath the spires and towers of the chimney-piece was merely there for show, and no longer to be lighted at 7 a.m., before one was awake, by a little maid scuffling about like a mouse. The age of luxury was ended and that of comfort had begun. (35)

Come Merlinford, Hampton sembra essere agli antipodi di Alconleigh, che rimane una grande casa gelida, austera e inospitale persino durante il Blitz, quando funge da riparo dai bombardamenti che distrussero Londra e molte altre città inglesi. Ciò viene alla luce in diversi passi di *The Pursuit of*

Love, in cui Fanny e Linda lamentano il freddo e la scomodità che pervadono la casa e che rimandano inevitabilmente al carattere gelido del suo proprietario, lo zio Matthew¹⁰:

As in so many country houses the central-heating apparatus at Alconleigh had been installed in the early days of the invention, at enormous expense, and was now thoroughly out of date. [...] [it] had never been really satisfactory and [...] the pipes, through old age, had become thoroughly furred up – in any case they were hardly more than tepid. On coming into the hall from the bitter outside air one did feel a momentary glow of warmth; this soon lessened, and gradually, as circulation died down, one's body became pervaded by a cruel numbness. (Mitford 2015: 13, 192)

Tuttavia, Alconleigh rimane per Fanny l'unica vera *country house* non solo in quanto luogo depositario di ricordi di vita vissuta, ma anche, e soprattutto, per il rapporto simbiotico che si viene a instaurare tra la dimora ancestrale dei Radlett e la campagna circostante, la natura e gli animali che la abitano: «it [Hampton] was rather dull, not nearly as much fun as staying at Alconleigh. No Hon's cupboard, [...] no sallies into the woods to hide the steel traps or to unstop an earth, no nests of baby bats being fed with fountain-pen fillers in secret from the grown-ups, [...]» (Mitford 1979: 22-23). Hampton invece viene descritta come uno spazio artificiale, finto e a tratti eccessivo, come un luogo dell'irrealtà, come un nobile edificio tratto da un libro o da una *pièce* teatrale, come si evince dalla quantità spropositata di cibo che viene servito nel sontuoso salone, dai domestici esageratamente rispettosi e, non in ultimo, dai proprietari fin 'troppo' aristocratici:

Soup, fish, pheasant, beefsteak, asparagus, pudding, savoury, fruit. Hampton food, Aunt Sadie used to call it, and indeed it had a character of its own which can best be described by saying that it was like mountains of the very most delicious imaginable nursery food, plain and wholesome, made of first-class materials, each thing tasting strongly of itself. But, like everything else at Hampton, it was exaggerated. Just as Lady Montdore was a little bit too much like a countess, Lord Montdore too much like an elder statesman, the servants too perfect and too deferential, the beds too soft and the linen too fine, the motor cars too new and too shiny and everything too much in apple-pie order, so the

¹⁰ Nancy Mitford ha sicuramente tratto ispirazione dagli anni trascorsi a Swinbrook, che sovente ricorda come una fredda dimora, la cui parte più fredda erano le camere dei bambini, situate al piano più alto, dove non era permesso accendere il caminetto: in inverno le sorelle Mitford spesso si svegliavano e trovavano le spugne completamente congelate (Hastings 2012: 53).

very peaches there were too peachlike. I used to think when I was a child that all this excellence made Hampton seem unreal compared with the only other houses I knew, Alconleigh and Aunt Emily's little house. It was like a noble establishment in a book or a play, not like somebody's home, and I the same way the Montdore, and even Polly, never quite seemed to be real flesh-and-blood people. (39-40)

A differenza del *downstairs*, l'*upstairs* di Hampton è presentato come «all right, perfectly safe [...] from intrusion, the nursery being occupied by nurses, the schoolroom by governesses, and neither being subject to visits from the Montdore who, when they wished to see Polly, sent for her to go to them» (22). La torre, in cui si trova la camera di Fanny, è dominata dallo stile gotico, un richiamo alle tette ambientazioni dei *Gothic novels* inglesi della seconda metà del Settecento:

My bedroom was in the tower, where Polly's nurseries had been when she was small. Whereas all the other rooms at Hampton were classical in feeling the tower rooms were exaggeratedly Gothic, the Gothic of fairy-story illustrations; and in this one the bed, the cupboards and the fireplace had pinnacles, the wallpaper was a design of scrolls and the windows were casements. (35)

Stranamente, le differenze tra lo stile classico, che caratterizza tutte le altre camere a Hampton, e lo stile gotico illustrate da David Punter – «where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized» (Punter 1980: 6) – sembrano essere ribaltate nella residenza dei Montdore: gli ambienti in stile gotico risultano semplici e immacolati, mentre quelli in stile classico sono associati al caos e al disordine. Di conseguenza, le stanze in stile classico occupate dagli adulti contribuiscono ad acuire quel generale senso di ansia e di timore che pervade il microcosmo della casa e, per estensione, il macrocosmo costituito dalla società e dalla nazione inglese nel periodo interbellico (Kawano 2017: 158).

Nonostante Hampton sia stata oggetto di numerosi ammodernamenti, sintomo della volontà di Lord e Lady Montdore di stare al passo con i tempi e di innalzarla a rango di dimora rurale invidiabile dal vicinato e dagli ospiti, la camera di Fanny, come nota la narratrice al suo ritorno a Hampton diversi anni dopo, è rimasta tale e quale a come la ricordava – a parte qualche leggera modifica –, come se fosse sospesa in quell'aura di magnificenza 'sanza

tempo tinta' che caratterizza le grandi *country house* inglesi. Testimoni di ciò sono gli antichi oggetti di valore, le stampe e i dipinti in essa contenuti:

Being conservative by nature I was glad to see that the decoration of the room had not been changed at all, though the lighting was very much improved, there was a new quilt on the bed, the mahogany dressing-table had acquired a muslin petticoat and a triple looking-glass and the whole room and bath-room were close carpeted. Otherwise everything was exactly as I remembered it, including two large yellow pictures which could be seen from the bed, Caravaggio's 'The Gamesters' and 'A Courtesan' by Raphael. [...] on a mahogany tallboy was a Japanese bronze tea-kettle with embossed water-lilies. On the walls, besides [...] two country-house old masters [...], were a Morland print, 'The Higglers preparing for Market', a Richmond water-colour of the 'old lord' in a kilt and an oil painting of Toledo [...]. This room had a womb-like quality in my mind, partly because it was so red and warm and velvety and enclosed, and partly because of the terror with which I always used to be assailed by the idea of leaving it and venturing downstairs. (Mitford 1979: 35, 182)

Per Fanny, la camera in cui alloggia a Hampton possiede una sorta di «womb-like quality»: è come se fungesse da ventre materno, da nido, da riparo dalla realtà esterna (qui associata in particolare al piano di sotto). Questa descrizione richiama le teorie di Bachelard, il quale ascrive un'importanza fondamentale ai luoghi intimi, alle proprietà spaziali delle case e delle nicchie e degli angoli all'interno di esse, che vengono spesso percepiti come punto focale del coinvolgimento emozionale degli esseri umani nelle pratiche spaziali. Tali luoghi sono evocativi degli elementi di protezione per antonomasia, i nidi e i gusci, ossia tutte quelle «immagini primitive che sono state forse centri di fissazione dei ricordi rimasti nella memoria. [...] ogni angolo in una casa, ogni cantone in una camera, ogni spazio ridotto in cui è piacevole rannicchiarsi, raccogliersi in se stessi, è per l'immaginazione una solitudine, vale a dire il germe di una camera, il germe di una casa» (Bachelard 2006: 57, 167).

Vista attraverso questa prospettiva, anche la camera da letto di Lady Sonia Montdore può essere considerata come un microcosmo privato contraddistinto da una commistione di ricordi del passato da un lato, evidenti nel colore rosa delle tende, dei rivestimenti delle pareti e del mobilio, nei pizzi, e nelle rose, simboli di una giovinezza – ormai sfiorita – da *débutante* e poi da sposa, e, dall'altro, delle sue aspirazioni, del suo desiderio di legarsi indissolubilmente, attraverso il matrimonio della figlia Polly, a qualche casata

dell'alta aristocrazia o persino alla famiglia reale, come emerge dalla serie di fotografie dalle cornici argentate che ritraggono vari esponenti della nobiltà europea:

Lady Montdore's room, I remembered it of old, was enormous, more like a ballroom than a bedroom, and was done up in the taste of her own young days when she was a bride; the walls were panelled in pink silk covered with white lace, the huge wicker-work bed on a dais had curtains of pink shot-silk. The furniture was white with fat pink satin upholstery outlined in ribbon roses. Silver flower vases stood on all the tables, and there were many photographs in silver frames, mostly of royal personages, with inscriptions cordial in inverse ratio to the actual importance of the personage, reigning monarchs having contented themselves with merely a Christian name, an R, and perhaps a date, while ex-Kings and Queens, Archduchesses and Grand Dukes had scattered Dearest and Darling Sonia and Loving all over their trains and uniform trousers. (Mitford 1979: 59)¹¹

Questa serie di fotografie è anche espressione di una volontà di legittimazione di Lady Montdore, la quale, nonostante sia nata – Miss Sonia Perrotte – tra i ranghi della piccola aristocrazia terriera – «she was [...] the handsome daughter of a country squire of small means and no particular note [...] she was perfectly well-born and [...] decently brought up, what used to be called 'a lady'» (12) e abbia poi sposato Lord Montdore, esponente dell'alta aristocrazia inglese, è infastidita dalle chiacchiere della gente, che, a causa delle sue proverbiali «worldly greed» e «snobbishness», e della sua terribile «relentless rudeness», tende a credere che le sue origini siano «low or transatlantic» (*Ibidem*). Da questa descrizione emerge lo stretto rapporto tra il personaggio di Lady Montdore e il suo ambiente più intimo, la sua camera da letto che, per usare la terminologia di Philippe Hamon, può definirsi semiologico, in quanto il personaggio intrattiene una relazione di 'somiglianza' con il suo ambiente e può essere quasi descritto allo stesso modo (Hamon 1993: 106).

Infine, per quanto concerne gli esterni di Hampton, si può osservare come essi ubbidiscano a un ordine e un rigore geometrico che però non

¹¹ Tuttavia, gli aristocratici invitati a un ballo organizzato da Lady Montdore si rivelano essere la copia ormai sbiadita delle loro immagini dagherrotipiche presenti nella camera della proprietaria di Hampton, simboli della decadenza della nobiltà vetusta nel periodo interbellico: «On the occasion of this ball many of the royalties in Lady Montdore's bedroom had stepped from their silver frames and come to life, dustier and less glamorous, poor dears, when seen in all their dimensions; the huge reception rooms at Montdore House were scattered with them [...]. The Ma'ams were really quite pathetic, you would almost say hungry-looking, so old, in such sad and crumpled clothes, while there were some blue-chinned Sirs of dreadfully foreign aspect» (Mitford 1979: 79-80).

rimandano alla struttura della parte dell'*English landscape garden* settecentesco soggetta alla *tameness*, ma appaiono come un paesaggio totalmente artificiale, il risultato del tentativo di Lady Montdore di plasmare la realtà esterna seguendo il suo gusto meramente commerciale:

It did not mean all this beauty, this strange and fairy-like house set in the middle of four great avenues rushing up four artificial slopes, the ordered spaces of trees and grass and sky seen from its windows, or the joy given by the treasures it contained, for she was not gifted with an aesthetic sense and if she admired anything at all it was rather what might be described as stock-broker's picturesque. She had made herself a little garden in the park, copied from one she had seen at a Chelsea flower show, in which rambler roses, forget-me-nots, and cypress trees were grouped round an Italian well-head, and here she would often retire to see the sunset. (60-61)

Amante di quello che si può definire «pittorresco da stock-broker» e priva di creatività nonché di senso estetico, Lady Montdore ha riprodotto all'interno di Hampton Park un giardino copiato dall'esposizione floreale che si tiene annualmente a Chelsea, applicando così al tradizionale paesaggio naturale del *country estate* una maschera artificiale, impersonale e del tutto moderna. Tuttavia, la cura e le attenzioni che riserva al suo giardino sono anche frutto di quell'atteggiamento di devozione tipicamente inglese verso gli interni e gli esterni della propria casa, 'il castello di ogni inglese', come recita il famoso detto: un amore viscerale evidente soprattutto nel mito della grande casa di campagna, letteraria e reale, che affascina ancor oggi.

Bibliografia

- Ames K.K., 2014, *Conventions Were Outraged: Country, House, Fiction*, tesi di dottorato non pubblicata, Toronto, York University.
- Arnold D., 2003, *The Georgian Country House: Architecture, Landscape and Society*, Stroud, Sutton.
- Bachelard G., 2006, *La poetica dello spazio*, trad. dal francese di E. Catalano Bari, Dedalo (ed. orig.: *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957).

- Balmori D., 1991, *Architecture, Landscape, and the Intermediate Structure: Eighteenth-Century Experiments in Mediation*, «Journal of the Society of Architectural Historians» 50.1: 38-56.
- Branningan J., 2003, *Orwell to the Present: Literature in England, 1945-2000*, New York, Palgrave Macmillan.
- Bunce M., 2005, *The Countryside Ideal: Anglo-American Images of Landscape*, London - New York, Routledge.
- Cannadine D., 1999, *The Decline and Fall of the British Aristocracy*, New York, Vintage Books.
- Clemenson H., 2021, *English Country Houses and Landed Estates*, London - New York, Routledge.
- Della Peruta F., 1992, *Storia dell'Ottocento: dalla Restaurazione alla "belle époque"*, Firenze, Le Monnier.
- Femia S., 2019, *Le country houses inglesi nel contesto delle aree rurali. Harewood: country house, village and cultural heritage*, tesi magistrale non pubblicata, Torino - Exeter, Politecnico di Torino e University of Exeter.
- , 2021, *Residenze nella campagna inglese. Committenti e maestranze in età georgiana*, in C. Devoti - M. Naretto (eds.), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio: 77-84.
- Gindin J., 2016, *British Fiction in the 1930s: The Dispiriting Decade*, New York, St. Martin's Press.
- Girouard M., 1978, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*, New Haven - London, Yale University Press.
- , 1987, *A Country House Companion*, New Haven - London, Yale University Press.
- , 1992, *Town and Country*, New Haven - London, Yale University Press.
- Habermann I., 2010, *Myth, Memory, and the Middlebrow: Priestly, du Maurier and the Symbolic Form of Englishness*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Hamon P., 1993, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Université.
- Hastings S., 2002, *Nancy Mitford*, London, Random House, (1985).
- Humble N., 2011, *Sitting Forward or Sitting Back: Highbrow v. Middlebrow Reading*, «Modernist Cultures» 6.1: 41-59.
- Kawano K., 2017, *Our Vile Age: Women and Class in the Interwar Novels of Nancy Mitford*, New York, CUNY Academic Works.
- Lees-Milne J., 1983, *Caves of Ice: Diaries 1947-1947*, London, Faber & Faber.
- Littlejohn D., 1997, *The Fate of the English Country House*, Oxford, Oxford University Press.
- Mandler P., 1996, *Nationalising the Country House*, in M. Hunter (ed.), *Preserving the Past: The Rise of Heritage in Modern Britain*, Stroud, Sutton: 99-114.
- Mitford N., 1979, *Love in a Cold Climate*, London, Penguin, (1949).
- , 2013, *Christmas Pudding and Pigeon Pie (1932 e 1940)*, New York, Vintage Books.
- , 2010, *Wigs on the Green*, London, Penguin, (1935).
- , 2015, *Wigs on the Green*, London, Penguin, (1935).
- , 2015, *The Pursuit of Love*, London, Penguin, (1945).

- Mosley C., 2008, *The Mitfords: Letters between Six Sisters*, New York, Harper Perennial.
- Plain G., 2013, *Literature of the 1940s: War, Postwar and 'Peace'*, Edinburgh, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Punter D., 1980, *The Literature of Terror: Volume 1: The Gothic Tradition: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, New York, Langman.
- Raven J., 2015, *Lost Mansions: Essays on the Destruction of the Country House*, London - New York, Palgrave Pivot.
- Sackville-West R., 2010, *Inheritance: The Story of Knole and the Sackvilles*, London, Bloomsbury.
- Sackville-West V., 1958, *Knole and the Sackvilles*, London - Tonbridge, Ernest Benn.
- Schama S., 1995, *Landscape and Memory*, London, HarperCollins.
- Stobart J., 2017, *Travel and the British Country House: Cultures, Critiques and Consumption in the Long Eighteenth Century*, Manchester, Manchester University Press.
- Strong R. - Binney M. - Harris J., 1974, *The Destruction of the Country House, 1875-1975*, London, Thames and Hudson.
- Suh J., 2009, *Fascism and Anti-Fascism in Twentieth-Century British Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Terentowicz-Fotyga U., 2015, *Dreams, Nightmares and Empty Signifiers: The English Country House in the Contemporary Novel*, Bern, Peter Lang.
- Topolovská T., 2017, *The Country House Revisited: Variations on a Theme from Forster to Hollinghurst*, Prague, Karolinum Press.
- Thompson L., 2015, *Life in a Cold Climate: Nancy Mitford, The Biography*, London, Head of Zeus, (2003).
- Weatherhead A. K., 2000, *Upstairs: Writers and Residences*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Presse.
- Wilson R. - Mackley A., 2000, *Creating Paradise: The Building of the English Country House 1660-1880*, London, Bloomsbury Academic.

LO SPAZIO TRA PAURA E RIFLESSIONE: L'INGHILTERRA E L'IRLANDA DI MARISE FERRO¹

Elena Ogliari

I. PREMESSA

Scrive Sergio Perosa (1996: 13): «l'isola ha per archetipo una natura bivalente: luogo del meraviglioso, e insieme della morte; dell'avventura esaltante, e insieme della pena; fatata, e insieme maledetta». Così tali duplicità fondamentali si ritrovano, in riferimento alle isole britanniche, nelle pagine dove Marise Ferro fa delle sue esperienze in Inghilterra e Irlanda materia narrativa o di reportage esercitandovi le proprie capacità di (auto-)analisi. Gli spazi aperti e chiusi che descrive talora appaiono come regioni della calma in cui liberarsi dagli affanni e riflettere, talvolta accumulano connotazioni di morte e costrizione; in ambedue i casi, si tratta di spazi 'della prova' che portano Ferro a interrogarsi nel tentativo di rintracciare, nella sua interiorità, le risorse per non abbandonarsi alla paura in tempi difficili, quando incombe la minaccia di una guerra o la Storia irrompe nella vita degli individui. Peraltro, negli scritti di Ferro, gli spazi claustrofobici non sono tanto quelli angusti *stricto sensu* racchiusi da pareti, quanto gli spazi che opprimono l'autrice limitandone la libertà di pensiero e azione. Al contrario, gli spazi sono aperti laddove Ferro trova in sé la forza di non soccombere alla paura perché ne risvegliano la volontà razziocinante.

Il saggio propone quindi un percorso analitico attraverso i reportage, i racconti e i romanzi di Ferro che meglio consentono di mettere a fuoco tale aspetto relativo alla rappresentazione spaziale, al contempo colmando

¹ Questo saggio non avrebbe visto la luce senza il sostegno della Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino che, nel 2021, mi ha assegnato una borsa di studio e aperto le sue porte; un particolare ringraziamento va alla bibliotecaria Elena Baldoni. Colgo infine l'occasione per ringraziare anche il personale della Biblioteca Sormani di Milano, dove sono conservati gli originali de *L'Ambrosiano*.

un oggettivo vuoto critico-bibliografico attorno alla produzione letteraria e alla vicenda personale dell'autrice. L'intento è di ricostruire le esperienze di Ferro in Inghilterra e in Irlanda nel biennio 1935-1937 a partire dallo spoglio diretto delle testate cui contribuì – *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino* – e delle sue opere di narrativa degli anni Trenta e Quaranta, oggi conservate presso la Fondazione di Urbino intitolata a lei e al secondo marito Carlo Bo. Dall'accostamento di questo gruppo vario ma cronologicamente ordinato di scritti emergono come costanti la vistosa matrice autobiografica della sua narrativa e, nei reportage, una crescente tendenza a superare la cronachistica registrazione delle azioni compiute per soffermarsi sul mutare del proprio rapporto con lo spazio. Il saggio mostra infatti l'evoluzione di ciò che si può intendere come spazio chiuso in Ferro a partire dal romanzo d'esordio *Disordine* (1932) per giungere a quelle «tracce di vita che invece di dissolversi nella forma sono rimaste espressione» (Bürger 2001: 509).

Vi è un'affermazione di Ferro riguardo alla sua natia Liguria che, se il nome della regione non fosse esplicitato, potremmo intendere come riferita all'Irlanda dell'Ovest, da lei visitata nel 1935: «Anche oggi che sono vecchia, l'estrema Liguria di Ponente è un paesaggio per me nell'immaginazione immortale e vive non solo in me, ma senza che neppure io lo voglia, anche nei libri che ho scritto» (Verdino 1989: 21). Così, nelle opere degli anni Quaranta, tornano persistenti suggestioni legate all'Irlanda e ai suoi spazi, che costituiscono il motore d'avvio di un processo conoscitivo interiore e di razionalizzazione della realtà attorno a lei e ai suoi personaggi. Gli spazi irlandesi non sono chiusi perché il solo loro ricordo – anche a distanza di tempo – le dona la serenità necessaria per riflettere, non facendola scivolare in una paura disperata. Credo non sia casuale che tra i volumi di sua proprietà lasciati alla Fondazione urbinata vi sia *The Yeats Country*, ovvero «una guida ai luoghi dell'Irlanda occidentale legati per associazione alla famiglia Yeats e in particolare agli scritti di WB Yeats» (Kirby 1962: sovraccoperta): sfogliandolo, poteva di nuovo viaggiare con la mente per quei *glen* da cui le poesie di Yeats sono nate.

2. LA MORSA DEL REGIME FASCISTA E L'APERTURA DEL SÉ

Marise Ferro esordisce sulla scena letteraria italiana all'inizio degli anni Trenta, quando, a suo avviso, «le donne italiane non pensavano neppure di sapere e potere tenere la penna in mano» (Verdino 1989: 21). In realtà, è proprio negli anni tra le due guerre mondiali che si istituisce la «nuova soggettività autoriale» delle scrittrici che si conquistano un loro spazio creativo, seppur ancora «periferico e negletto», affacciandosi sulle colonne dei periodici, nelle redazioni e sul mercato librario (Gambaro 2018: 7). Questo è pressappoco il percorso di Ferro nel mondo della lette-

ratura, iniziato nel 1932 con la pubblicazione di *Disordine* presso i tipi di Mondadori, che ottiene un ampio successo di pubblico e critica. Nella prefazione al romanzo, Alessandro Varaldo, concittadino di Ferro e all'epoca autore più letto di Mondadori (De Nicola 1992: 40), sottolinea a proposito della «giovane scrittrice» che la sua «osservazione diretta [...] non conosce limitazioni ed ostacoli, non tace nomi: li dà senza esitare ai sentimenti ed alle sensazioni più fugaci: nota e cerca, scava anche in sé» (Varaldo 1932: ix). Varaldo individua qui le caratteristiche principali e i nuclei tematici portanti della scrittura di Ferro: l'autobiografismo e l'interesse attento per la psicologia e sensibilità femminili, ai quali va aggiunta l'importanza data alla dimensione spaziale.

Sebbene le opere giovanili si impernino su un principio innanzitutto cronologico in quanto romanzi di formazione, la dimensione spaziale riveste infatti un peso altrettanto preminente, perché già con *Disordine* Ferro comincia una riflessione sullo spazio e il modo di relazionarsi che sottende anche i reportage inglesi e irlandesi e ha come punto di approdo gli scritti del decennio successivo. Con l'intento di tracciare le tappe di questo percorso di riflessione, presenterò ora alcune considerazioni sui primi due romanzi di Ferro, *Disordine* e *Barbara*, e sulle circostanze della loro composizione, così da evidenziare prodromi e ricorrenze del percorso.

Benedetta Biasi (2007: 43) nota come a partire da *Disordine* l'autrice conferisca rilievo al paesaggio, in particolare nelle varianti più ricercate di giardino, pianura, campagna e mare, che possono garantire alle protagoniste una particolare forma di emancipazione fisica e del pensiero. Nel romanzo, troviamo la Liguria di Ponente e la descrizione precisa del succedersi delle stagioni, registrato nel mutare dei colori, dei chiaroscuri e delle sensazioni che suscita nei personaggi. Paola, la giovane protagonista, si definisce «figlia violenta della [sua] terra», da cui trae «la sua forza primitiva, la sua veemenza d'espressione, il bruciore di tutti i suoi sentori e di tutti i suoi aromi» (Ferro 1932: 12-13): pertanto, ricerca, dagli spazi chiusi del collegio francese in cui vive e studia, sbocchi verso l'aperto fatto di colori e materia – siano gli sbocchi «un corridoio aperto sul giardino allagato dall'oro del tramonto» (41) o lo «spiraglio della porta aperta sulla libertà da cui entrava un bel vento di disordine e di gaiezza» (44, *enfasi mia*).

Il «polo positivo» (Verdino 2007: 27) è costituito dal giardino della villa avita di fine Ottocento a Ventimiglia, anziché dalla villa stessa, perché lo spazio domestico è ambivalente nella prima Ferro: se da un lato protegge e accoglie, dall'altro soffoca e opprime. Per Paola rappresenta sia il rifugio dove «cercare la protezione di una mano vicina» (Ferro 1932: 12) quando la situazione a casa dei genitori si fa insopportabile, ovvero uno spazio privato che ripara dalle ingerenze degli altri, sia l'epicentro degli smottamenti a livello familiare quando vi si reca la madre con l'amante – e, come spazio,

dominato dalla famiglia, «è insieme rifugio e vincolo»² (Perrot 2003: 405; Fiorentino e Guglielmi 2021: x). Parimenti, lo spazio inteso come condiviso e sociale del collegio appare come uno ‘spazio disciplinare’ che si vorrebbe completamente regimentato: qui, la protagonista patisce le forme di controllo e categorizzazione che regolano la vita all’interno dell’istituzione. Paola dice del suo sradicamento nel collegio: «non ero italiana, non ero francese, ma un personaggio ibrido che faceva ridere le mie compagne come fossi una caricatura» (5), che si ritrova «ad amare, senza ragione e senza perché, una ragazza della classe delle grandi, con la passione precoce ed esasperata del solitario e del disdegnato» (6). Invece, il giardino è quel tipo di spazio tra il chiuso e l’aperto che Giampaolo Nuvolati propone di chiamare «interstizio» (Fiorentino e Guglielmi 2021: x), connotato positivamente in quanto, seppur delimitato e costruito, è soglia da cui guardare, perdendosi, la distesa aperta del Mediterraneo «amico bellissimo e infido» (Ferro 1932: 12). Il giardino soddisfa il desiderio di proiezione all’esterno di Paola, così come avviene per la protagonista di *La ragazza in giardino*, ultimo romanzo di Ferro pubblicato nel 1976, in cui la rappresentazione spaziale e la riflessione dell’autrice sul giardino trovano il loro esito più riuscito (Cedrola 2002: 54).

Si converrà quindi nel riconoscere che, già in *Disordine*, lo spazio non è da considerarsi unicamente come scenario o sfondo per eventi più importanti, ma partecipa alla vita intima e sociale dei personaggi in un nesso di causa-effetto con il loro modo di sentire ed agire: nel romanzo, Ferro indaga la capacità dell’ambiente, non solo naturale, di influenzare stati d’animo, azioni e comportamenti (cfr. Cavicchioli 2002: 158). Manca ancora, invece, una riflessione compiuta su come l’evolversi del nostro stato d’animo e il vissuto possano ‘offerirci’ una nuova angolazione su spazi che si pensava di conoscere e vengono ora risignificati. Vi è altresì una tendenza ad associare meccanicamente agli spazi ‘materialmente’ aperti valori positivi di libertà e sconfinamento, a quelli ‘materialmente’ chiusi connotazioni negative di costrizione.

Per un uso più articolato dello spazio letterario, sempre in relazione alle nozioni di libertà-costrizione, bisogna attendere due anni, allorché la giovane autrice pubblica *Barbara* (1934): qui, si affaccia l’idea che è possibile oltrepassare i confini dal chiuso della propria abitazione mediante la lettura e che la lettura di luoghi altri – magari anche visitati in prima persona – possa far compiere un viaggio nella propria interiorità donando momenti di chiarezza raziocinante a fronte di un presente che atterrisce. Inoltre, gli spazi chiusi sono ora anche quelli ‘materialmente’ aperti delle città, dove si leggono i segni di una politica repressiva che limita le libertà individuali o

2 Quando l’arrivo della madre porta scompiglio nella villa, questa è così descritta: «quattro pareti chiudono il mondo in un quadrato angusto, da cui non si spazia; è una triste stanza chiusa» (Ferro 1932: 83), dove Paola si ritrova a sopportare il peso di «tutti i veleni e i fermenti che le altre vite hanno lasciato nella mia» (13).

su cui si agita lo spettro della guerra. Tale cambiamento nella rappresentazione spaziale da parte di Ferro è dovuto al restringersi della morsa fascista sull'Italia e alla scoperta di come 'visitare' con la mente spazi altri possa aiutare a uscire da una condizione di paura claustrofobica.

Nel 1934, Ferro è in quella Milano che, pur piegata alle rigide direttive del regime fascista, mantiene un ruolo di centralità nell'organizzazione del sapere e nell'editoria (Cedrola 2007: 7). Lì Ferro può contare sul sostegno di Arnoldo Mondadori e di suo marito Guido Piovene, grazie al quale conosce «tutti i grandi scrittori che in quel tempo vivevano a Milano» ed è introdotta «nel mondo giornalistico-letterario milanese» (cit. in Tabanelli 1991: 24), da lui così descritto: «eravamo impregnati di cultura non italiana ma europea, violentemente critica, ribelle e iconoclasta» (cit. in Gerbi 2012: 35). L'incontro con questo ambiente intellettuale e gli incarichi come traduttrice/recensore che le affida Mondadori danno a Ferro l'opportunità di ampliare i propri orizzonti letterari dalla matrice franco-russa con importanti risvolti sulla sua produzione di narrativa e pubblicistica. Le viene richiesto di leggere l'*Almanacco della «Medusa»* e i libri stessi della collana di Mondadori affinché li recensisca su *L'Ambrosiano*, che non manca di offrire approfondimenti sulla produzione estera, in particolare anglofona, anche dopo l'arrivo del nuovo direttore Arnaldo Mussolini nel 1930 (Mazzer 1999: 25-26). Accanto a pezzi inequivocabilmente filofascisti, *L'Ambrosiano* continua infatti a pubblicare articoli quali "La Biblioteca Europea" e a Ferro viene chiesto di tenere la rubrica "Le traduzioni", che, scrive, «si propone di essere un osservatorio, a informazione e orientamento del lettore, delle traduzioni di romanzi e novelle pubblicate in Italia [...] degli scrittori stranieri» (A 26 settembre 1933: 3), quali D.H. Lawrence, Richard Hughes, e il nativo delle isole Aran Liam O'Flaherty.

Il lavoro per *L'Ambrosiano* e Mondadori nonché la frequentazione degli ambienti culturali in cui si muove il marito consentono a Ferro di esporsi ad alcune delle recenti sollecitazioni letterarie europee e di raccoglierne suggestioni che si ritrovano poi riflesse nelle sue opere di narrativa, ma anche ad avvertire più sensibilmente – quando compone recensioni o traduzioni – il crescente controllo che il regime esercita sulla cultura ed editoria italiane e, di conseguenza, sulla vita delle persone. Cogliamo le tracce di questo mutato sentire da parte di Ferro in *Barbara*. Alla pari di *Disordine*, anche questo romanzo presenta una scrittura di tipo diaristico, incentrata sulla gioventù delle protagoniste Barbara e Vittoria (Cedrola 2007: 9), e, sottolinea Arnaldo Frateili in una recensione dell'epoca, vi ritroviamo «le risposdenze» dell'omonima protagonista «con l'ambiente», «delicatissime, ma di natura tutta fisica: colori, odori, forme, aspetti delle cose e degli uomini» (*P* luglio 1934: 459). Gli spazi chiusi e il loro alternarsi con gli spazi aperti servono a indagare gli stati d'animo dei personaggi e suggerirne il ceto d'appartenenza, consentendo al lettore di intuire il sistema di valori

e le dinamiche che governano il loro mondo e le loro relazioni (Hamon 1977: 81). Per esempio, l'immagine di un cancello che si chiude alle spalle di Vittoria segnala al lettore il crescente distacco tra lei e l'amica Barbara che ha fatto ricoverare in clinica: «Non la udì neppure uscire dalla stanza [...] Vide rinchiudersi il cancello su di lei, con inerzia, e stupì che Barrie restasse a fiutare, il muso fra le sbarre, l'aria ch'ella muoveva con il suo passo» (Ferro 1934: 76). Per Barbara, desiderosa di libertà, lo spazio chiuso è per lo più, tuttavia, rappresentato dalla soffocante città di Roma dove Benito Mussolini è ormai Primo Ministro: «per quanto vivesse nella più bella città del mondo, doveva *respirare la pietra*, sentirne la struttura appoggiata su basi buttate dagli uomini, camminare su delle vie *regolate, fra alte case* piene di finestre, in mezzo al frastuono del traffico cittadino» (130, *enfasi mia*). «La realtà la riconduceva a casa. Essa doveva sempre ritornare» anche se «sognava fughe notturne in paesi verdi e sconvolti da un sole più giallo di quello che bruciava la Liguria», di cui aveva letto nelle opere degli autori stranieri che le capitavano tra le mani (131).

I personaggi di *Barbara* sono alla ricerca di una propria identità rispetto al conformismo imposto dal regime fascista e, contro la chiusura delle frontiere immateriali all'insegna dell'autarchia culturale, leggono e traducono la letteratura europea, che può in parte soddisfare la loro voglia di ricerca e apertura. Lo spazio domestico, a differenza di quanto accade in *Disordine*, è allora connotato positivamente come rifugio dove sottrarsi all'invadenza della sfera pubblica in quella privata: non a caso, uno dei libri sfogliati nel chiuso di una stanza è «l'*Ulisse* di Joyce, in inglese» (203), letto di nasco dal giardiniere Bartholomé e dal ricco Vito. La lettura è un atto privato da compiere in segreto – basti notare la reazione di paura di Bartholomé quando viene scoperto a leggere l'*Ulisse*: «si voltò di scatto e lasciò cadere [il] libro» (203) – e a maggior ragione se consideriamo il romanzo in questione: l'opera del «tortuoso irlandese» dalla «particolare mentalità» (205 e 207) rappresentava per molti intellettuali della generazione di Ferro un momento di evasione dall'angusta politica culturale del regime con il suo sperimentalismo che suggeriva la possibilità di forme d'espressione più libere e uno stile di vita cosmopolita (Terrinoni 2015: 17-24). Il riferimento a *Ulysses* in *Barbara* è pertanto doppiamente interessante perché suggerisce il desiderio dell'autrice di sfuggire all'atmosfera asfissiante della Roma fascista e ai modelli dominanti di scrittura, meno sperimentale di quella di Joyce, oltre a segnalare il potenziale della lettura di creare uno spazio altro, dove reagire al conformismo: ha qui avvio una riflessione sul potenziale della rappresentazione letteraria degli spazi e dei ricordi legati a luoghi significativi che culminerà negli scritti del periodo bellico. Abbiamo altresì un'ulteriore conferma della conoscenza letteraria prima ancora che empirica dell'Irlanda (in questo caso specifico) e dell'Inghilterra da parte di Ferro, per cui non bisogna stupirsi se nei suoi reportage per *Il Resto del Carlino* e *L'Ambrosiano*

abbondano i riferimenti ad autori anglofoni di Ottocento e Novecento: il patrimonio personale di esperienze di lettura e di vita dell'autrice contribuisce infatti alla rappresentazione che fa di Inghilterra e Irlanda in essi.

Ma procediamo con ordine. Nel gennaio 1935, Piovene viene assunto al *Corriere della Sera* e inviato come aiuto-corrispondente a Londra e da lì, in estate, si sposta in Irlanda. Ferro lo segue con l'incarico, affidatole sempre dal *Corriere*, di occuparsi della recensione di romanzi inglesi. Sia il lungo soggiorno londinese – torneranno in Italia nel 1937 – che l'esperienza irlandese frutteranno a entrambi i coniugi un'ampia messe di articoli e scritti: per Ferro, quelli pubblicati 'in presa diretta' sulle pagine di *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino* e quelli degli anni successivi in cui rielabora ricordi e impressioni; un'ottantina di pezzi nell'arco di poco più di due anni per Piovene, che, in essi, passava dall'apprezzamento per i paesaggi inglesi di volta in volta descritti alla critica feroce della 'perfida Albione' metropolitana, dipinta come una società ricca e capitalista in ossequio ai dettami del regime fascista (Ricorda 1999: 55; Gerbi 2012: 90-91). Talvolta Ferro e Piovene trattano dei medesimi argomenti, per esempio la campagna inglese e la povertà di Dublino, ma i loro scritti si presentano in maniera molto differente agli occhi del lettore: gli interventi di lui risultano «spesso politicamente assai compromessi», con «un appoggio deciso» alle mutevoli posizioni ufficiali mussoliniane (Ricorda 2012: 77; Mazzer 1999: 26-31), mentre quelli di lei si configurano come un pregevole esempio di reportage narrativo su soggetti 'non politici', in cui al resoconto a dominante descrittiva-oggettiva si preferisce una narrazione vivace e ricca di spunti dove dare spazio alla propria sensibilità (cfr. Ricorda 2012: 63)³.

Quando scrive degli spazi inglesi e irlandesi, Ferro si distacca definitivamente dalla «visione oggettiva e definita dello spazio», abbandonando il «descrittivismo» per far prevalere la «soggettività, l'irruzione di motivi irrazionali e inconsci» di lei che osserva e scrive quando l'esperienza è da poco terminata (Torregiani 2007: 2329). Gli spazi inglesi e irlandesi si caricano del carattere soggettivo dello sguardo dell'autrice, sollevata per essere meno esposta alle restrizioni del fascismo ma conscia di non esserne completamente al riparo, tant'è che l'alternarsi dialettico tra spazi chiusi e aperti, in senso materiale e non, gioca qui un ruolo fondamentale nel riflettere le tensioni binarie tra restrizione e libertà, tra forze centripete e forze centrifughe, già ravvisabili in *Disordine* e *Barbara*. Possiamo a tal proposito scandire il 'percorso' compiuto da Ferro nel relazionarsi e rappresentare gli spazi di Inghilterra e Irlanda in tre tappe, notando come, nel passaggio alla seconda, la città di Londra e la campagna inglese, da spazi di apertura e contatto che soddisfano il desiderio di autodeterminazione dell'autrice, diventino spazi

3 Le scelte di Ferro a livello di temi e composizione fanno sì che i suoi reportage si differenzino notevolmente anche dagli altri carnet di viaggio de *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino*, dall'impianto più aneddotico, quali *Lettere parigine* del foglio milanese.

claustrrofobici che limitano la sua mobilità e capacità d'azione dopo esser stati violati dall'irruzione della Storia. Della terza tappa, cui corrisponde un momento di sintesi, diremo in seguito.

Nelle prime puntate dei reportage, lo spazio altro di Londra prospetta una condizione di libertà di movimento ed espressione del sé non esperibile nell'ambiente romano-milanese, seppure Londra non sia una città ideale, poiché quella «fiabesca» dalle «vie incandescenti per le mille insegne luminose» (*RdC* 31 gennaio 1935: 3) scompare alle prime ore del mattino, quando «la vita pare improvvisamente ristagnare, ed essa diventa «più grande, vuota, malinconica come una città abbandonata» (*RdC* 2 marzo 1935: 3). D'altro canto, Londra pare una città cosmopolita, aperta, dove mischiarsi nella sua «mescolanza caotica di macchine e di corpi umani», e Ferro, memore del generale panorama italiano di ipocrisia e conformismo, non può che nutrire «ammirazione per la folla inglese», che si mostra «non come si vorrebbe essere, ma come si è» grazie all'«impudore dato dall'innocenza» (*A* 30 marzo 1935: 3). E, se in Italia il regime aveva già avviato la politica protezionistica in campo cinematografico con sussidi alla produzione nazionale e limitazioni alla circolazione di film stranieri, a Londra può andare in cinematografi, teatri e altre istituzioni dove trova prodotti culturali, anche di ampio consumo, «da diverse parti del mondo» (*RdC* 31 marzo 1935: 3).

L'immagine positiva di Londra è tuttavia attraversata da crepe che insinuano nel lettore il dubbio. Le attrattive di Londra sembrano celare inganni, perché, nel descrivere la città di notte, Ferro utilizza ripetutamente termini quali 'fiaba' e 'fiabesco' suggerendo che la sua sensazione di libertà possa essere illusoria: «le vetrine illuminate dei negozi [...] aprono visioni fatate che si immaginano pronte a scomparire, al colpo dispettoso di una bacchetta magica» e la merce che espongono, con «una furberia insidiosa», «pare tolta dalle figure dei libri che abbiamo letti da bambini»; il «mondo» della ferrovia sotterranea è «come ci si immagina quello dei balocchi»; e così «Londra ha la sua vita fantastica» (*RdC* 2 marzo 1935: 3). Parimenti, la percezione dello spazio domestico sembra più marcatamente positiva che in *Disordine*, ma a una lettura più attenta ci si accorge che ciò accade qualora lo spazio domestico consente a Ferro di sottrarsi alle contingenze della sfera pubblica, strutturandosi come un luogo di ritiro atto alla «custodia» dell'esistenza intima (Benjamin 2000: 223-242), come già visto per *Barbara*.

Si consideri, per esempio, l'articolo «Visita alle zitelle», che tratta di apertura e chiusura dello spazio domestico in relazione al concetto di accoglienza. Il pregiudizio ci può far pensare che le persone di campagna, meno usate alla «mescolanza» metropolitana, siano «cieche e sorde ad ogni visione o voce che non [venga] dal cortile o dalla casa»: ma, nel «villaggio lindo e antico» di Tring, Ferro è rasserenata dall'accoglienza che le riservano tre zitelle, di cui una «in tutto simile a un personaggio di Carlotta Brontë». Il loro cottage, pieno di stampe e ninnoli, è uno spazio ospitale e «rifugio»,

per citare nuovamente Perrot: «mi pareva d'essere tornata alla casa della mia infanzia», scrive Ferro, perché le zitelle le parlano delle «bellezze di Assisi, di Siena, di Firenze», che avevano visto decenni prima. Nella conversazione non entrano riferimenti all'Italia della contemporaneità, che pure, proprio in quei giorni, si interessava della Gran Bretagna, dove l'opinione pubblica e le autorità guardavano con maggior sospetto ai movimenti delle truppe italiane in Etiopia. Quindi, mentre osserva le «riproduzioni dei nostri capolavori» appesi «alle pareti della stanza», Ferro sente tutta «la dolcezza» e «l'umanità» delle abitanti di Cottage Clock (*RdC* 9 aprile 1935: 3).

Il cottage appare come un'oasi alla luce degli scritti successivi, nei quali Ferro pare interrogarsi sulla possibilità di trovare ancora, in Inghilterra, uno spazio che soddisfi i suoi bisogni di relazione intersoggettiva e costruzione dell'identità personale. “Il giardino delle belve”, ad esempio, è incentrato sulla sensazione di libertà e/o costrizione provata dagli animali e da chi li osserva in quello spazio chiuso e delimitato che è spesso ritenuto un analogo per animali delle prigioni umane: lo zoo. Il giardino zoologico di Londra espone ai visitatori animali in gabbia, strappati ai loro ecosistemi e a migliaia di chilometri dal loro habitat naturale, per calarli in un ambiente ‘ordinato’ di creazione umana nel centro cittadino. Lo stupore di Ferro nel ritrovarsi davanti gli animali della savana non attenua la sua sensibilità nei confronti della costrizione, del disturbo spaziale e del dolore fisico (cfr. Malamud 1998). Anzi, il suo sguardo cade inevitabilmente sulle gabbie, sulle porte chiuse, e vuole verificare di persona se quello che si dice della succursale dello Zoo, lo Whipnade Zoo, sia vero: che sia stata «creata per le bestie bisognose [...], se così si può dire, di libertà». Pur constatando che «non si vedono gabbie» né «si avvertono odori ferini», Ferro non ritiene che gli animali di Whipnade Zoo vivano in libertà per davvero: si tratta di «una libertà simulata che nasconde tra rami e boschetti e cespugli le grandi sbarre di ferro, arcuate in cima per impedire il salto»; si tratta, conclude, di una «apparenza della libertà» (*RdC* 21 giugno 1935: 3).

L'incalzare della storia, con le sue crisi diplomatiche e le sue guerre, ha reso la Gran Bretagna isola della costrizione, come risulta comprensibile al lettore di oggi solo contestualizzando storicamente gli articoli di Ferro o leggendoli alla luce di *La guerra è stupida* (1949), il suo libro di «più scoperta impronta documentario-realista» (Cedrola 2002: 52), in cui si ribadisce che il 1935 è l'anno sia del suo arrivo in Inghilterra sia della Guerra d'Etiopia, giudicata molto aspramente oltremarina. Ripubblicato per ben due volte negli anni Duemila, *La guerra è stupida* uscì per la prima volta nel 1949 per le edizioni del giornale *Milano-sera* con illustrazioni e sovraccoperta di Fiorenzo Tomea. L'opera è insieme un pamphlet contro la guerra e un racconto di testimonianza, perché, lungo undici capitoli, il racconto delle vicende vissute dal 1935 al 1945 tra Londra, Milano e la Liguria si alterna a considerazioni sulle conseguenze dei conflitti per le persone comuni. La

tragedia della guerra è vista dall'angolo di osservazione del privato e non dei fatti storici, perché Ferro prende le mosse dal proprio vissuto indagando i pensieri e i sentimenti che, all'evolversi della situazione storico-politica, si affacciano nella sua mente e nell'animo: finisce, quindi, per assumere un punto di vista soggettivo del tutto inatteso per dimostrare e difendere una tesi universale (Sensini 2020: 9).

Il tempo del racconto oscilla tra il presente della Seconda Guerra Mondiale, le memorie familiari legate alla città natale di Ventimiglia, e il passato recente – anch'esso bellico – dei suoi viaggi per l'Inghilterra e l'Irlanda. Il tema della guerra costituisce un *fil rouge* all'interno del volume ed è quell'esperienza che modifica «irreversibilmente i sentimenti, i pensieri dell'autrice-narratrice, perché ha modificato l'aspetto e la qualità del suo mondo» (Sebastiani 2005: 12), e, di conseguenza, la percezione che Ferro ha dei luoghi che abita; lo si intuisce sin dall'epigrafe alla prima parte, che narra del periodo inglese/irlandese: «Pero no hay olvido...». Si tratta di un frammento da “Ciudad sin sueño” di Federico García Lorca, in cui il poeta descrive una New York «disumanizzata dove si vive sotto la minaccia di un male incombente» (Sensini 2020: 12). Non c'è tregua per gli abitanti della città dove non c'è dimenticanza né sogno, sia la città New York o Londra, perché essi sono ridotti a «carne viva» e sofferente.

Da spazio di «mescolanza», Londra diviene gradualmente un insieme di «viuzze», «straducole», «cancelli», «recinzioni» e luoghi che spandono «tenebre la notte» a riflettere metaforicamente l'asfissia che l'autrice prova (Ferro 2020: 63-70). Ferro ha l'impressione che le vie della città si chiudano su di lei, trasformandola in un animale dello zoo che passeggia nervoso nello spazio angusto della sua gabbia – in «carne viva» che fiuta il vento della Storia senza capire, come «gli animali fiutano l'aria elettrica prima di un cataclisma» (Sensini 2020: 12). Scrive: «io mi guardo attorno ansiosa» e «non colgo nell'aria se non un'irrequietezza che par quasi nervosa» (A 3 maggio 1935: 3) e che pare avvertire solo lei perché, nota con invidia, gli inglesi «hanno l'apparenza di un popolo felice» e «mangiano aria libera» (RdC 6 giugno 1935: 3). Al suo sguardo sfuggono le attrattive di Londra e il suo reportage diviene la registrazione di sensazioni per lo più negative: il cielo è di un ominoso color «cinereo» e il «freddo» è di un «aspro che non avvolge» (A 3 maggio 1935: 3); talvolta, camminando in mezzo alla folla e agli alti edifici cittadini ha l'impressione «come se intorno vi fosse il vuoto» e, dal suo punto di vista, perfino «nel mezzo delle piazze si aduna una solitudine che sembra far macchia tanto è estrema». Ciò in quanto la città e i suoi abitanti che l'avevano accolta hanno ora assunto «un'aria» – un atteggiamento nei suoi confronti, potremmo dire – che «ristabiliva precisa le distanze» tra loro e l'italiana Ferro (A 10 luglio 1935: 3).

Quando l'impressione di una «catastrofe» imminente – è parola usata dalla scrittrice – si concretizza nello scoppio della Guerra d'Etiopia, Ferro

ritorna più volte sull'immagine della gabbia per descrivere l'intenso stato di angoscia che la affligge: si sente come un animale in trappola, soffocata da quel vivere «con l'ansietà delle bestie» (Ferro 2020: 71). Scrive in *La guerra è stupida*: «la nostra partecipazione aperta, e vivere in Inghilterra era sempre più difficile. Io sentivo che la guerra mi *asserragliava da tutte le parti*», perché «l'incomprensione, il furore, erano negli sguardi, nei discorsi di tutti» (69, *enfasi mia*). Le barriere che si ergono attorno a lei sono fatte dalle manifestazioni di disprezzo dei londinesi per l'Italia di Mussolini, il *Murderer*, e di 'furore' contro gli italiani (Ferro 2020: 63-70; cfr. anche Sebastiani 2005: 13). Gli spazi in cui prima si sentiva libera e accolta da umanità e dolcezza, sono ora teatro di «offese, indifferenze, ostentazioni di inciviltà» nei suoi confronti «per il solo fatto di essere italiana»; i cinematografi di Mayfair sono ora «snob» e di essi rammenta solo «i fischi che salutavano la figura del duce vittorioso» (Ferro 2020: 65). Il proprietario della casa nel Surrey presso cui lei e il marito sono invitati, a differenza delle zitelle, non riesce a creare un ambiente accogliente poiché non comprende che i suoi ospiti «non desideravano altro che un po' di pace» (A 2 aprile 1937: 3).

Sogna allora di allontanarsi dal Paese per tornare a «sentire respirare la terra e il mare attraverso gli odori» (A 9 giugno 1937: 3), benché non si arrenda subito alla paura asfissiante e vada alla ricerca di uno stimolo che le faccia ritrovare in se stessa le risorse per uscire dalla condizione psicologica d'abiezione in cui si trova. Lo ricerca dapprima nei giardini incolti inglesi – i suoi personaggi si rifugerebbero nei giardini delle ville liguri – perché sono disabitati e, dunque, non danno alla scrittrice l'impressione di essere sorvegliata. Trova «una zona di terra che pareva abbandonata», «resa comoda agli uomini e alle bestie, ma salva d'ogni segno apparentemente umano»; oltre il limitare del giardino incolto, la Storia continua il suo cammino incessante, ma lì al suo interno Ferro gode di una «solitudine» e «silenzio» tali che «bastavano a creare una sorta d'incantesimo: incantesimo del tutto vegetale dove non potevano entrare gli estri e le fantasie degli uomini» (A 3 maggio 1935: 3). L'autrice sceglie di «accogliere» il silenzio di questi spazi «per mescolarlo a quello che dentro di noi sospinge sogni e speranze» (A 6 giugno 1935: 3) finché, uscendo dalla «zona di terra» silenziosa e solitaria, non rientra nella Storia.

In Irlanda, invece, Ferro trova degli spazi che alleviano il peso della limitata libertà e dell'isolamento, mentre noi lettori dei reportage assistiamo al passaggio da una soggettività agita a una soggettività agente. L'esperienza irlandese, che rimarrà cara alla sua memoria sino alla tarda età, si rivela cruciale per il raggiungimento della terza tappa del 'percorso spaziale' tracciato in precedenza, nel quale si raggiunge un momento di sintesi ed equilibrio tra tensioni binarie. Certo, il tour in Irlanda, iniziato nel settembre 1935 in compagnia del marito, non è stato un collage di sole esperienze positive da raccogliere nel reportage "Viaggio in Irlanda". Dell'Irlanda la colpisce

l'estrema povertà, di cui sia lei che Piovene scrivono copiosamente; ma se Piovene, per il *Corriere della Sera*, evidenzia il peso del passato coloniale nel determinare un presente di destituzione – la «miseria dei quartieri bassi» dublinesi è in parte dovuta all'iniquità nella gestione della res pubblica da parte dei vecchi «padroni inglesi» (CS 24 agosto 1935: 3) – Ferro si concentra, ancora una volta, sulle sue sensazioni, senza lanciarsi in commenti smaccatamente anti-britannici.

Nella «baia deserta» di Rosapenna, nota il «carattere duramente anglo-sassone» di un albergo «*stilé* abitato solo da compassati *gentlemen* in abito sportivo che parlano solo di golf e caccia» (A 1 novembre 1935: 3), e di cui ammira i «bei levrieri color nocciola dal pelo raso» allevati per loro da «gente [...] brutta» – gli irlandesi (A 22 novembre 1935: 3). L'albergo non è zona di contatto, perché le gerarchie di potere sono lì ribadite: inglesi e irlandesi, nel reportage di Ferro, condividono gli stessi spazi solo quando i secondi sono a servizio dei *sirs*, quasi a suggerire una territorializzazione dello spazio su base etnico-economica. Ma Ferro non si addentra nella storia irlandese alla ricerca della ragione di questa disparità, preferendo volgere lo sguardo verso di sé e le sensazioni che le provocano gli spazi anglicizzati, traccia di un passato di asimmetria tra Irlanda e Inghilterra e di violenza settaria. Come è sempre il caso quando lo spazio, pubblico o privato, subisce l'invadenza della Storia e della politica, Ferro dà conto dell'«aria» che «stabilisce [...] rigidità di contorni» (A 1 novembre 1935: 3). Così, descrivendo un albergo a Leenane per pescatori e cacciatori inglesi, esprime il suo orrore alla vista dei trofei di caccia esposti lungo le pareti e l'esigenza di andarsene il più lontano possibile da lì: «io devo fuggire da questo albergo», dove «quelli che non appartengono alla confraternita sono disdegnati, quasi fossero negri o sporchi o iconoclasti» (A 14 settembre 1935: 3).

È proprio lasciandosi l'albergo alle spalle che trova finalmente serenità: in un pertugio nel fianco della «collina delle lepri», uno spazio «di pace» dove si è infilata per ripararsi dalla pioggia e ha «portato il panico» (A 1 novembre 1935: 3). È un episodio carico di valenza simbolica, di riacquisizione di spazio e libertà, in cui il confronto con l'eternità immensa della natura dalla prospettiva del pertugio rinsalda la capacità di autodeterminazione di Ferro. Si tratta quindi di un momento di sintesi tra le tensioni opposte che, fino ad allora, hanno caratterizzato il vissuto dell'autrice informandone la scrittura: nella collina delle lepri, Ferro non ricerca un riparo dalla sfera pubblica né uno spazio privato dove reagire al suo conformismo, poiché non rifugge la Storia e non la subisce antepoendo la sua volontà e raziocinio alle pressioni esterne. Vi è uno scorcio dal pertugio «sull'aperto mare» che, colto nel suo perenne variare, rappresenta l'eternità dell'ordine naturale di fronte al tempo corto della vita umana e all'effimerità delle vicende degli uomini. L'eternità del mare non spaventa Ferro, ma la rasserena concedendole un attimo di tregua dal panico così che possa «sentire l'ordine – che è

così raro toccare – dei miei pensieri». La volontà di capire e agire secondo la propria ragione è ciò che permette all'essere umano di sopravvivere anche in tempi di costrizione, quando la minaccia di una guerra è concreta e si rischia di soccombere alla paura bestializzante: riflettendo sulle tane delle lepri all'interno del rifugio e a come non distruggerle con il suo peso, Ferro giunge alla conclusione che per non 'bestializzarsi' deve trovare in sé la forza di opporsi a ogni forma di violenza, fisica e psicologica. Nel pertugio ora entra la luce – luce della ragione e della serenità d'animo: «ecco il cielo si rischiarare», «volgo le spalle al rifugio, mi metto a correre» verso «l'orizzonte mutevole» dove «comparirà» un «arcobaleno» (A 1 novembre 1935: 3).

Non sappiamo se l'episodio della collina delle lepri sia effettivamente accaduto o, come è plausibile, sia rappresentativo del nuovo stadio di consapevolezza che raggiunge man mano che viaggia per l'Irlanda: fatto sta che Ferro si aggrappa con tutta se stessa ai ricordi dell'esperienza irlandese durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, quando vive da sfollata in Liguria⁴. Di Malin Head, «l'estrema penisola dell'Irlanda settentrionale sull'Atlantico», «un pezzo di terra deserto», scrive nell'articolo "Le conchiglie non sono vuote" del 1948: «io non vi andrò mai più, pure so che è la mia terra» perché «vi ho lasciato soprattutto il mio amore» (MS 26-27 marzo 1948: 3). A spazi quali Malin Head sono dedicate molte pagine delle opere di narrativa composte negli anni della guerra: sono «pagine di tregua» per poter meditare (Sebastiani 2005: 14-15), che Ferro dona a sé e ai lettori per non cedere all'orrore e alla disperazione di chi ha perduto ogni speranza nel futuro. Come vedremo, in queste pagine, Ferro porta così a compimento la riflessione sullo spazio e sul suo rapporto con esso iniziata con *Disordine*.

3. CHIUSI NEI RICORDI, MA APERTI: GLI SPAZI DELLA RIFLESSIONE

In *Trent'Anni*, romanzo pubblicato da Garzanti nel 1940, affiora il nostalgico ricordo dell'Irlanda, in una riflessione dell'io narrante che afferma che la villeggiatura non le è mai piaciuta, ma «di tutte le mie villeggiature conservo nitido il ricordo di una soltanto, passata, sola, in Irlanda. Vi sono paesi che si ricordano più e meglio di una persona cara. Io ricordo Glengarriff come ricorderei un uomo, lo dettaglio, lo medito, me ne faccio una lunga storia» (129). La voce è quella di Paola, una giovane donna, che si era lasciata trasportare dal paesaggio irlandese «che sa di leggenda e di racconto stregato» (132), ma è facile intuire come sia anche la voce di Ferro, perché *Trent'Anni* va letto nel solco di quell'autobiografismo che contraddistingue molta parte della sua narrativa. Un'espressione analoga a «che sa di leggenda e di racconto stregato» si ritrova nell'articolo per *L'Ambrosiano* che tratta della pietra

⁴ Ferro fa rientro a Milano nella primavera del 1937, perché Mussolini ha richiamato in Italia Piovene e tutti gli altri corrispondenti da Londra.

dell'eloquenza e, sotto altre forme, ricompare in “L'Isola Verde. La Pietra per l'eloquenza” per *Il Secolo. La Sera* (25 gennaio 1941: 3), *Lume di Luna* (1943) e *Memoria d'Irene* (1944).

Negli scritti di narrativa e giornalistici degli anni Quaranta Ferro torna spesso con la memoria alle esperienze vissute in Irlanda e, in misura minore, a quelle inglesi. Una delle caratteristiche principali di questa fase della sua produzione è la stratificazione della scrittura: come abbiamo visto, l'autrice aveva innanzitutto rielaborato gli appunti presi ‘in diretta’, mentre l'esperienza era in corso, negli articoli per *L'Ambrosiano* e *Il Resto del Carlino*, caratterizzati da un andamento diaristico e pubblicati secondo l'effettivo svolgersi del viaggio (cfr. Ricorda 2012: 13). In seguito, Ferro riprende testi e appunti riorganizzandoli secondo modalità diverse, usando le memorie degli spazi irlandesi e inglesi per ambientare l'azione delle sue opere narrative o rievocare, nelle opere più scopertamente memorialistiche, uno spazio altro rispetto a quello soffocante dell'Italia totalitaria e in guerra di allora. A fronte di queste differenze, la costante risulta essere la capacità di molti degli spazi descritti di indurre alla riflessione su di sé, ovvero a un viaggio interiore in cui trovare le risorse necessarie a ricostruirsi una vita o liberarsi della paura che attanaglia.

In quanto opere di matrice autobiografica, i testi che prendo ora in considerazione presentano due livelli di interpretazione non scindibili, uno prettamente documentario e uno rispondente a un preciso disegno autoriale, il cui fine è mostrare come non solo il vissuto e le circostanze contingenti possano comportare una ridefinizione del nostro rapporto con gli spazi, cambiandone la nostra percezione – si pensi alla Ferro che non riconosce più gli spazi londinesi in cui abita dei reportage – ma anche il potere trasformativo dello spazio stesso, qualcosa che Ferro aveva già espresso in *Disordine*, nelle descrizioni del giardino della villa avita, ed esperito in prima persona nella collina delle lepri. In parallelo, giunge a maturazione la riflessione dell'autrice sul potenziale salvifico dello spazio anche nella sua variante non ‘esperita’ ma ‘rappresentata’ attraverso il medium della scrittura: se i personaggi di *Barbara* si sottraevano al conformismo d'epoca fascista leggendo di luoghi altri nella letteratura straniera, nei testi degli anni Quaranta, Ferro offre attimi di «tregua» (Sebastiani 2005: 14-15) ai suoi lettori rievocando su carta gli spazi irlandesi dove si senti libera nel movimento e nel pensiero, così da far loro percorrere il suo percorso di acquisizione di libertà e consapevolezza. Sono «pagine di tregua» anche per Ferro stessa, la quale si rende conto che perfino in tempo di guerra è possibile reagire alla paura disumanizzante tramite l'esercizio del pensiero – una forma di libertà intellettuale – nella pratica della scrittura, con cui rivisitare i luoghi che le avevano infuso forza nel 1935.

Il disegno autoriale appena tratteggiato altresì conferisce organicità al corpus di opere degli anni Quaranta formato da *Lume di luna* (1943),

Memoria d'Irene (1944) e *Stagioni* (1946), in cui Ferro si sofferma per prima cosa sul potenziale trasformatore degli spazi capaci di garantire margini di contemplazione interiore, con ripercussioni importanti. Per esempio, la seconda metà del romanzo *Memoria d'Irene* è in gran parte ambientata in Irlanda, dove Anna, anche voce narrante, si reca in compagnia dell'amica Irene e del marito di lei Giulio per vedere e abitare quei luoghi «che una certa Marise Ferro, donna senza verità umana ma con la passione dell'albero, della fonte e del fiore, ci aveva descritto con amore» (Ferro 1944: 116-117). In Irlanda, si consumano anche l'omicidio di Giulio per mano di Irene e il suicidio di quest'ultima per annegamento, in quanto a Irene ed Anna l'ampia distesa dell'Atlantico trasmette sensazioni analoghe ma dagli esiti profondamente differenti. La quiete senza tempo del paesaggio irlandese che contrasta con il tempo corto della vita umana ripugna a Irene: «non ho neppure più amore per questo paese, che la primavera apre [...] Ci vedo l'immagine eterna della terra, mi prende più acuta la ripugnanza di me, così transitoria, così carica di peccati, così mortale» (158-159). Ciò non significa che la vista dell'orizzonte aperto sull'Atlantico non la incoraggi all'autoriflessione: anzi, è in Irlanda che si rende conto delle costrizioni che la soffocano – dapprima il matrimonio con Giulio con «la vigilanza di lui, continua, scrupolosa e ardente» (132), poi le ipocrisie della società – ma da esse non riesce a liberarsi se non con la morte. Secondo Gioia Sebastiani (2007: 18), Irene, «su una spiaggia d'Irlanda, scompare, probabilmente travolta dal rapido alzarsi della marea nel tratto di costa lungo cui si era incamminata»; ma se è pur vero che l'esperienza di morte non viene esplicitata, la mia impressione è che Irene la cerchi volontariamente nel mare dell'Isola delle Streghe, ladove aneliti di liberazione e annullamento si confondono, poiché viene vista «sorri[dere]» e «scompare con la testa alta, sotto il sole del colore del fiore di malva» (Ferro 1944: 194; *enfasi mia*). Non credo si tratti, in questo caso, di una rinascita oltre la morte: Irene, certo, si libera da restrizioni e ipocrisie che l'avevano soffocata, ma questa liberazione si attua con la morte reale del corpo che pone fine all'esistenza (cfr. Perosa 1996: 71).

Una vita ritrovata l'ha invece il personaggio in cui si rispecchia Ferro, Anna, alla quale l'immersione in un ambiente disabitato senza apparenti confini dapprima induce una condizione di benessere – libera Anna da «una vita partecipata», ovvero la sottrae alle tensioni della sfera pubblica, e la rasserena con «un'estasi mentale continua e solitaria» (Ferro 1944: 121). I fiordi della costa atlantica sono luoghi primigeni isolati e desolati, eppure proprio con la desolazione e primitività Anna si scopre in simbiosi: la «strega[vano]» con la loro «solitudine infinita» (117) e, in un passo che è un'evidente ripresa, si legge che «dallo squarcio di una parete appariva un tratto di mare di una solitudine stregata» (126). L'astrazione di questi paesaggi comporta infine una pacificazione interiore che consente l'esercizio del pensiero: «non so dire l'impressione che mi faceva quel paesaggio più fantastico

che vero, e che accompagnava tutti i pensieri: un sonno lucido dell'anima, dove respiravano tutti i miei presentimenti» (131). Anna, quindi, sceglie e accoglie la solitudine di quei luoghi dal 'tempo lungo': «L'orizzonte, in certe ore del pomeriggio inoltrato diveniva il paese dell'anima, dove abitava soltanto l'inaccessibile. Io ricevevo da quegli aspetti una strana sensazione di calma, ma mortale, che fermava la mia ansietà, riduceva la mia povera favola umana e quella di Irene» (193).

La ripetuta individuazione da parte della voce narrante di una «sicura fonte di pacificazione e benessere» in Irlanda ci consente di leggere *Memoria d'Irene* come «una autobiografia riflessa [che, qui,] si compie in forma ancora più manifesta» (Sebastiani 2007: 21), in quanto nella vita reale del periodo bellico, Ferro ricerca nella memoria e nella pratica della scrittura proprio quel «paese dell'anima, dove abitava soltanto l'inaccessibile». Assistiamo a tale processo in *Stagioni* e in *Lume di luna*, dove il tempo storico della guerra si coniuga al tempo interiore, e la descrizione spaziale alla riflessione su di sé (Sebastiani 2005: 17). *Stagioni* è un testo dalla forma di diario, in cui Ferro registra la propria vicenda biografica tra l'autunno 1943 e l'autunno 1944; *Lume di luna* è, invece, un'antologia di sei racconti e nove prose, di cui l'ultima si intitola *Estate in Irlanda* ed è a sua volta composta da sei pezzi – da “Cimitero in riva al mare” a “La cattedrale scarlatta” – che rimandano per temi e aspetti formali ad altrettanti scritti composti per *Il Secolo. La sera* tra il 23 novembre 1940 e l'11 maggio 1941. A fronte delle differenze strutturali, i due testi sono accomunati dal tentativo di Ferro di aggrapparsi all'Irlanda dei suoi ricordi⁵, dove il viaggio fisico per raggiungere il Connemara o Achill Island aveva comportato soprattutto l'accesso a un livello più sottile di consapevolezza.

Per questo nelle rappresentazioni spaziali che offre tende a marginalizzare la narrazione degli spazi in cui si era sentita 'costretta' o facile preda della paura disumanizzante, ovvero gli spazi dove la politica è una presenza talmente invadente da modificarli: come a Derry/Londonderry, una «città oscura, cinta da spalti come un castello, intorbidata da lotte religiose fra protestanti e cattolici, che non potevo abitare perché mi immalinconiva» (Ferro 1946: 46). O come la Contea di Mayo descritta in “Passeggiata con padre Gaynor” di *Lume di luna*, dove l'io narrante si ritrova in una «terra di uomini macilenti» spazzata dal vento e la sua presenza suscita timore o diffidenza: lo rivela al lettore allorché nota che «da un lato e dall'altro, le case erano serrate, ostili» (Ferro 1943: 216-217).

Alla storicità dell'Irlanda del Nord, con le sue divisioni settarie ancora non ricompostesi, Ferro contrappone e ricerca l'eternità che trascende barriere e differenze (cfr. Leerssen 2003: 2). Nelle annotazioni di *Stagioni*,

5 Dato interessante, Cedrola paragona le pagine irlandesi di *Lume di luna* alle pagine di viaggio sull'Alta Scozia che Curzio Malaparte compose nel 1936 in *Fughe di prigione*, per via di un comune «senso di aggrapparsi al paesaggio, mentre tutto intorno, e forse anche dentro di noi, precipita» (Cedrola 2007: 13).

la vediamo più volte uscire di casa a Sestri Levante per andare a scrutare il mare cosicché, «cedendo all'incanto della memoria», possa ritornare «indietro di sette anni, a Rosapenna, in Irlanda» (Ferro 1946: 30), dove gli abitanti «erano liberi e felici» (32), e al «soffio libero e vivo» dell'Atlantico (12). Del Connemara, in “Cimitero in riva al mare”, scrive: «Mi sentivo serena, il sole, il mare, il cimitero – e un cielo del tutto irlandese, nero a levante, di un grigio labile nel mezzo, aperto a ponente tra nuvole immense e illuminate di giallo, – mi davano un tale senso di pace che mi pareva d'esser priva di pensieri, di ricordi, di presentimenti» (Ferro 1946: 212).

Benché i pensieri di cui vorrebbe qui privarsi sono legati alla situazione bellica contingente, Ferro non rievoca gli spazi irlandesi solo per ricavarne uno spazio privato della mente dove sottrarsi alle pressioni della sfera pubblica. L'autrice vuole soprattutto rievocare la paura 'positiva' esperita da Anna di *Memoria d'Irene* e che lei stessa provò nella collina delle lepri: «la paura di me, del tempo, delle cose, di quella solitudine senza fine; la paura d'essere sconosciuta anche a me stessa, in un mondo sconosciuto». Si tratta di «una bella paura, intelligente» (Ferro 1946: 50-51), poiché può attivare un processo conoscitivo raziocinante che ridesti la volontà di uscire da una condizione di fragilità e reagire. È la paura che si oppone a quella suscitata dal continuo sorvolare dei bombardieri sulla Liguria, una «paura bestiale» di cui scrive anche in *La guerra è stupida*, che «intorbida» la mente e dunque impedisce l'avvio di un processo di razionalizzazione. Ferro, al sentire «il rombo degli aeroplani», scrive: «cosciente della mia povertà chiara nei miei limiti, mi intorbida una paura bestiale: come quella del cane, del cervo, del lupo confusi alla vista feroce degli uomini» (Ferro 1946: 51; si veda anche Sebastiani 2005).

Stando a quanto scritto in *Stagioni*, questa paura positiva la coglie per la prima volta a Malin Head: lì, «la paura [le] aveva aperto belle immagini» e ora tenta di riviverla nei suoi ricordi per non «accettare la bestialità e il disordine» (Ferro 1946: 46-47). Non a caso il climax di *Lume di luna*, la sua opera narrativa più scopertamente autobiografica, coincide con la narrazione del momento in cui supera «la bestialità e il disordine» della realtà contingente, nel chiuso di una sala da tè di un alberghetto. “La cattedrale scarlatta”, l'ultimo racconto del volume, si chiude con immagini di immobilità a creare un inaspettato contrasto con le descrizioni di spostamenti che abbondano nelle pagine precedenti. Entrando nell'albergo, lo sguardo della narratrice si sofferma sul mobilio e poi si arresta perché lei si è lasciata trasportare dallo scrosciare ritmico della pioggia: «mi incantavo ad ascoltare l'acqua colare dalle grondaie con quel suono querulo che ispira l'amore delle preghiere» (243). Si siede allora alla finestra della sala da tè, dove è sola, e la primavera all'improvviso si risveglia: «Adesso aveva smesso di piovere, dalla finestra entrava una luce iridata che portava, fresca e fragrante, l'impressione vitale della primavera» (244). Eccola la luce: ed è una

luce positiva dalla carica vitale che risveglia, oltre il paesino e la vegetazione, anche l'anima di Ferro.

L'ultimo paragrafo ricorda certi passi di *Dubliners* di Joyce – da “Evelyn” o “The Dead” – ma l'epifania di Ferro sembra più univocamente positiva. La vediamo seduta alla finestra, attenta e pronta a cogliere una luce allo stesso modo di molte protagoniste delle sue opere (Cedrola 2007: 13). Il tempo dell'azione si dilata a riflettere metonimicamente il tempo lungo di cui la scrittrice arriva a cogliere l'esistenza nel mutare perenne della natura in contrapposizione alla caducità umana: «Vidi i narcisi, le giunchiglie, i giacinti selvatici brillare, in quella luce, sopra le tombe, come fiammelle colorate di giallo, di azzurro, di bianco; e la cattedrale, immensa e scarlatta, risaltare sotto il cielo tempestoso, ospitando i vivi e i morti, lasciando libero solamente il volo delle cornacchie sulle sue torri» (Ferro 1946: 244). Dalla prospettiva del tempo lungo gli orizzonti storici non costituiscono un ostacolo alla conoscenza di alcune verità, e, nella luce, Ferro intravede una verità positiva che prima, nel buio della sua tristezza e della paura che «prende[va] consistenza» al punto da impedire alle sue «sensazioni d'essere definite» (Ferro 1943: 241-242), non aveva saputo comprendere.

Le ultime pagine di *Lume di luna* offrono ai lettori e all'autrice un'immagine salvifica e di accoglienza tramite la visione di sintesi cui arriva Ferro: ai suoi e ai nostri occhi si presenta un mondo ordinato e condiviso con le altre persone, vive e morte; se il presente bellico la chiude in se stessa, il tempo colto dall'interno della sala da tè la apre a un modo alternativo di convivere con gli altri e l'ambiente.

Bibliografia

- L'Ambrosiano: quotidiano della sera*, 1922-1944, Milano – A
Benjamin W., 2000, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
Biasi B., 2007, *Marise Ferro giornalista. Elzeviri e inchieste* (1931-1966), «Resine» 112: 41-46.
Bürger C., 2001, *Il sistema dell'amore. Genesi e sviluppo della scrittura femminile*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, I, Torino, Einaudi: 481-510.
Cavicchioli S., 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.
Cedrola M., 2002, *Marise Ferro*, in F. de Nicola - P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio: 51-57.
—, 2007, *Marise Ferro, una scrittrice senza tempo*, «Resine» 112: 7-16.
Il Corriere della Sera, 1876-1945, Milano – nel testo: CS

- De Nicola F., 1992, *Dal best seller all'oblio: scrittori liguri nella letteratura italiana*, Genova, Marietti.
- Ferro M., 1932, *Disordine*, Milano, Mondadori.
- , 1934, *Barbara*, Milano, Mondadori.
- , 1940, *Trent'anni*, Milano, Garzanti.
- , 1943, *Lume di luna*, Milano, Mondadori.
- , 1944, *Memoria di Irene*, Milano, Ultra.
- , 1946, *Stagioni*, Milano, Aldo Martello.
- , 2005, *La guerra è stupida*, introduzione di Gioia Sebastiani, Milano, Vienneperriere.
- , 2020, *La guerra è stupida*, introduzione e cura di Francesca Irene Sensini, Sestri Levante, Gammarò.
- Fiorentino F. - M. Gugliemi, 2021, *Pensare gli spazi chiusi dopo il 2020*, «Between» II: i-xxi.
- Gambaro E., 2018, *Diventare autrice: Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli.
- Gerbi S., 2012, *Tempi di malafede. Guido Piovene ed Eugenio Colorni: una storia italiana tra fascismo e dopoguerra*, Milano, Hoepli.
- Hamon P., 1977, *Cos'è una descrizione*, in A. Martinelli (a cura di), *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma - Lucca, Pratiche Editrice: 81-83.
- Kirby S., 1962, *The Yeats Country*, Dublin, The Dolmen.
- Leerssen J., 2002, *Between skin and horizon*, in J. Conroy (ed.), *Cross-cultural Travel*, Bern, Peter Lang: 1-10.
- Malamud R., 1998, *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity*, New York, New York University Press.
- Mazzer S., 1999, *Guido Piovene: una biografia letteraria*, Fossombrone, Metauro.
- Milano-sera*, 1945-1954, Milano – MS
- Pan: Rassegna di lettere, arte e musica*, 1933-1935, Firenze – P
- Perosa S., 1996, *L'isola, la donna, il ritratto: quattro variazioni*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Perrot M., 2003, *Gli spazi del privato*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, IV, Torino, Einaudi: 495-519.
- Il Resto del Carlino: giornale di Bologna*, 1885-1945, Bologna – RdC
- Ricorda R., 1999, *Immagini d'Inghilterra, tra giornalismo e narrative*, in E. del Tedesco - A. Zava (a cura di), *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, Roma, Fabrizio Serra Editore.
- , 2012, *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*, Brescia, La scuola.
- Sebastiani G., 2005, *Introduzione*, in M. Ferro, *La guerra è stupida*, introduzione di Gioia Sebastiani, Milano, Vienneperriere: 5-28.
- , 2007, *L'autobiografia riflessa nei romanzi del "Ciclo Irene"*, «Resine» II: 17-26.
- Sensini F.I., 2020, *La raison qui raisonne. Dalla storia al romanzo*, in M. Ferro, *La guerra è stupida*, introduzione e cura di Francesca Irene Sensini, Sestri Levante, Gammarò: 7-20.
- Tabanelli G., 1991, *Per Carlo Bo 25 gennaio 1991*, Urbino, Montefeltro.

- Terrinoni E., 2015, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci.
- Torregiani B., 2007, *Spazio*, in R. Ceserani - M. Domenichelli - P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino: 2325-2330.
- Varaldo A., 1932, *Prefazione*, in M. Ferro, *Disordine*, Milano, Mondadori: 7-13.
- Verdino S., 1989, *Intervista a Marise Ferro. La scrittrice del Ponente. Una sfida dagli anni Trenta*, «Il Lavoro»: 21.
- , 2007, *Paesaggio e personaggio*, «Resine» 112: 27-40.

«THE MADWOMAN IN THE ATTIC»:
DAL SILENZIO AL RACCONTO

Nicoletta Brazzelli

*Many stories matter.
Stories have been used to dispossess and to malign.
But stories can also be used to empower, and to humanize.
Stories can break the dignity of a people.
But stories can also repair that broken dignity.*
Chimamanda Ngozi Adichie,
The Danger of a Single Story (2009)

I. SPAZI CHIUSI E IDENTITÀ FEMMINILE

Il ruolo cruciale della raffigurazione spaziale nella definizione dell'identità femminile viene rivelata in maniera particolarmente significativa all'interno della lunga e variegata tradizione letteraria britannica, che si estende lungo l'Ottocento e confluisce nel Novecento, per continuare a modellare, seppure sovvertita, riscritta, reinterpretata, la contemporaneità. Lo spazio 'parla', si fa racconto (o, in maniera altrettanto significativa, ne è la negazione), nel complesso meccanismo testuale ormai ampiamente riconosciuto a livello critico in base a cui lo spazio non esiste al di fuori della sua rappresentazione, ossia diventa effettivo solo nel momento in cui viene percepito e narrato, diventa cioè un testo¹. Inoltre, lo spazio è anche un prodotto culturale, dunque la sua testualizzazione ha implicazioni determinanti per quan-

¹ Si può fare riferimento a Brazzelli (2017: 12-16) per una ricognizione bibliografica generale su queste problematiche assai dibattute.

to riguarda il genere, oltre che l'etnicità². È noto che per Michel de Certeau (1980) i luoghi sono plasmati dalle storie e dalle attività che si svolgono al loro interno nella dimensione quotidiana, mentre bisogna ricordare che gli spazi sono siti di «empowerment» o «disempowerment» (Sheldrake 2001: 20), entro cui la dinamica del *gender* è fondamentale.

La società patriarcale occidentale ha confinato le donne in spazi chiusi, controllabili dalla controparte maschile, e ha limitato fortemente i loro movimenti, mentre gli uomini hanno plasmato la loro identità esplorando nuovi mondi, per quanto questa affermazione sia necessariamente generica e appunto permetta di individuare eccezioni e variazioni in tempi e situazioni diverse. Rivendicando una stanza tutta per sé, Virginia Woolf si pone al termine di un lungo percorso: da una parte ribadisce, nei primi decenni del Novecento, la ineludibile condizione domestica femminile, dall'altra le riflessioni (e provocazioni) che propone si collocano sul piano della scrittura, poiché il cuore del suo discorso riguarda le condizioni necessarie affinché una donna possa dedicarsi alla *fiction*, ossia una posizione socio-economica adeguata e uno spazio dedicato, seppure all'interno della casa, separato da quelli comuni, in cui poter esercitare l'attività intellettuale negata a generazioni e generazioni di madri, mogli e figlie³. Non a caso, il volume *The Madwoman in the Attic* mette in relazione la condizione femminile e la scrittura. Lo studio di Sandra Gilbert e Susan Gubar, uscito nel 1979 e in seconda edizione nel 2000, con la sua straordinaria influenza⁴, dimostra come l'espressione «la pazza nella soffitta» sia entrata nel linguaggio della critica⁵. Il titolo, appunto, contiene due concetti chiave: «madwoman» e «attic». In entrambi i casi l'analisi può partire da considerazioni sia di ordine storico-sociale che di carattere simbolico.

2 A questo proposito, è stata soprattutto Doreen Massey (1994) a teorizzare la geografia femminile, poi seguita da un filone di studi che si è notevolmente ampliato.

3 Nel saggio *A Room of One's Own*, pubblicato per la prima volta nel 1929, Virginia Woolf sostiene che la letteratura è una costruzione maschile che ha marginalizzato le donne, e respinge l'assunto che esse siano inferiori, attribuendo il loro silenzio alle condizioni materiali e sociali in cui sono state costrette a vivere. Al contempo, la scrittrice auspica uno spazio autonomo per le donne, seppure entro il contesto famigliare, che permetta loro di esprimersi dal punto di vista intellettuale e letterario e dunque di acquisire l'indipendenza dalla sottomissione maschile. *A Room of One's Own* è un vero e proprio manifesto femminista.

4 La raccolta di saggi curata da Annette Federico (2009), a trent'anni dall'uscita del volume di Gilbert e Gubar, è una dimostrazione del suo ruolo critico fondamentale.

5 Il recupero di una robusta tradizione femminile non valorizzata è alla base del volume di Elaine Showalter *A Literature of Their Own* (1977); Gilbert e Gubar sostengono che «nineteenth-century literary women did have both a literature and a culture of their own – that, in other words, by the nineteenth century there was a rich and clearly defined female literary subculture, a community in which women consciously read and related to each other's works» (XII). Il loro approccio alla scrittura femminile dell'Ottocento implica uno sguardo alla cultura letteraria del diciannovesimo secolo in termini di genere. Andando al di là dei miti vittoriani dominanti che vedevano le donne come angeli domestici, vivevano rigidi sistemi di reclusione e confinamento.

«Attic» fa riferimento alla parte superiore della casa, e, nel corso dell'Ottocento, la soffitta, socialmente la parte meno ambita delle abitazioni, è poco o per nulla riscaldata, spesso buia e faticosa da raggiungere, viene usata dalla servitù, che così è tenuta lontana dagli spazi più ampi e accoglienti delle case di medio o alto livello. Non solo vivono nel sottotetto le serve e le cameriere, ma anche altre figure femminili, in genere orfane, o giovani finite in disgrazia: la trasformazione e trasfigurazione dell'attico in potenziale cella carceraria è assai frequente. La soffitta, naturalmente, è anche il luogo della memoria, contenendo cimeli del passato, materiali risalenti alla tradizione familiare, ed è quindi anche depositaria di segreti, piacevoli o spiacevoli. Come la cantina, l'*attic* è uno spazio chiuso estremo, per lo più oscuro e polveroso, poco frequentato, che può diventare trasgressivo, se non pericoloso. Aree della casa spettrali e misteriose, i sottotetti possono ospitare anche esseri umani devastati dalla follia.

La «madwoman» è una costruzione sociale, è la donna sovversiva che non si sottomette all'ordine patriarcale e va perciò isolata, emarginata, depotenziata. Non dimentichiamo che nei 'manicomi' ottocenteschi le donne malate o presunte tali, oltre a esservi reclusi, venivano sottoposte a cure crudeli, a vere e proprie torture, per placare la loro furia. Nel periodo vittoriano le *madwomen* sono esseri che è meglio neutralizzare e rinchiudere perché non diano scandalo. A livello simbolico-psicanalitico, la *madwoman* può essere facilmente ricollegata alle pulsioni pericolose dell'inconscio o alla trasgressione sessuale.

Sulla scorta di *The Madwoman in the Attic*, attraverso due romanzi che hanno assunto una dimensione iconica, *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë e il suo *prequel* postcoloniale *Wide Sargasso Sea* (1966) di Jean Rhys, si possono illuminare alcuni punti nodali della relazione fra gli spazi domestici delle donne nell'ambito della rappresentazione letteraria inglese e il ruolo della parola femminile: la casa è sia un luogo di protezione che una prigione, da una parte impone il silenzio e dall'altra genera il racconto. In *Jane Eyre*, un romanzo decisamente sovversivo pur collocandosi in una sfera tradizionale che non contesta, anzi contribuisce a consolidare, la protagonista e narratrice si realizza attraverso il movimento, il passaggio da una casa all'altra, ma anche attraverso il confronto con il suo doppio, Bertha, la pazza rinchiusa nella soffitta, privata della parola, moglie segreta e muta di Rochester, che può solo emettere versi animaleschi spaventosi. Charlotte Brontë costruisce un paradigma che include sia le capacità sia i desideri e le ansie femminili, che si dispiegano secondo modalità diverse nel romanzo e anche nelle narrazioni ispirate da *Jane Eyre*. *Wide Sargasso Sea*, in particolare, recupera il personaggio della *madwoman* e le permette di raccontare la sua storia.

La casa come luogo di presenza femminile implica la dialettica fra due impulsi, da una parte la costrizione e la reclusione, dall'altra invece la

protezione e il riparo, elementi rassicuranti e tranquillizzanti. In entrambi i casi, la questione dell'identità femminile rispetto alla società patriarcale è centrale. Porre l'attenzione, in termini generali, sullo spazio domestico e sulla sua rappresentazione conduce non soltanto a una comprensione più profonda dell'individuo e della sua interiorità, ma permette anche di interrogarsi sulle percezioni sociali e sulle ideologie nazionali⁶. La casa, infatti, comprende sia gli aspetti interni, gli oggetti e la differenziazione fra le diverse aree chiuse, sia l'esterno, vista la presenza, nelle abitazioni, di finestre, porte, cancelli, cortili. I confini fra interno ed esterno, pubblico e privato, fisico e psicologico, sono labili. L'immensa portata delle economie globali e transnazionali ha generato un ritorno di interesse per il locale e il domestico, che ha incrementato le indagini sul concetto di casa⁷. Questo tema inevitabilmente porta con sé molte questioni, fra cui come si configura la casa rispetto alla nazione, come si costruiscono il sé e la soggettività in relazione allo spazio domestico, come si relaziona la domesticità rispetto all'architettura.

Scrittori e scrittrici di varie epoche, e studiosi e studiose di diversi orientamenti hanno ripetutamente descritto la letteratura e il processo della scrittura in termini architettonici e con immagini di case, stanze, finestre. Inoltre, le abitazioni sono storie e narrazioni spesso legate alle memorie, ma anche ai fantasmi, alle tracce di sé e dell'altro, mentre le storie, a loro volta, sono determinate da dimore immaginate, che di frequente riproducono la psiche e i corpi dei loro abitanti così come le pratiche sociali e le ideologie politiche. Casa e romanzo interagiscono; la descrizione di ambienti chiusi permette di trasmettere, attraverso il linguaggio, la dimensione interiore. Virginia Woolf e Katherine Mansfield, per fare un esempio, in molte delle loro opere invitano all'esplorazione delle relazioni private, dei pensieri e della propria soggettività attraverso la raffigurazione degli ambienti domestici⁸. Dunque lo spazio della casa si delinea come cornice e metonimia dello spazio interiore, psicologico, e riflette anche il riconoscimento della sfera privata e dell'intimità.

È inevitabile fare riferimento all'analisi di Gaston Bachelard, che continua a ispirare gli studi contemporanei, per quanto la categoria del genere sia totalmente assente dalla sua elaborazione teorica. *La poétique de l'espace* (1957) rimane un lavoro seminale di esplorazione delle relazioni fra casa, memoria, interiorità. Per Bachelard, la casa è essenzialmente un luogo di tranquillità, solitudine e contemplazione. Il suo interesse si concentra su due livelli, la

⁶ Fra i numerosi contributi critici sulla questione, è opportuno segnalare Smyth - Croft (2006). Un saggio che anticipa questi interessi e mette a fuoco alcune problematiche fondamentali è Pagetti (1988).

⁷ Negli ultimi decenni, le case sono state oggetto di studio e di interesse multidisciplinare (Briganti - Mezei 2012).

⁸ Non dimentichiamo Henry James e la «house of fiction», di cui si discute, fra l'altro, in Brazzelli (2004: 209).

casa come edificio, costituito di materiali solidi, la cui permanenza ci dà il senso rassicurante che le memorie possono essere nutrite e conservate, e la casa come entità immaginaria, che riduce l'esperienza dell'abitare alla sua essenza ideale. Bachelard sostiene che lo spazio abitato trascende lo spazio geometrico, e che una casa elaborata dall'immaginazione poetica è distinta dallo spazio tridimensionale, perché ha una dimensione onirica, che è una sintesi di memorie autobiografiche. La questione chiave è come le entità nebulose della memoria, del desiderio e dell'immaginazione si intersecano con la cultura materiale delle case, un processo che è connesso anche con il dispiegarsi della storia individuale e collettiva. L'investimento emotivo e culturale del soggetto nel luogo chiamato casa è stato spesso spiegato con la sua capacità di evocare la nostalgia. Per Bachelard, la casa promette viaggi verso mondi che non ci sono più, riportando all'infanzia. Ma la casa non è fissata per sempre dal suo sito e dalla sua struttura: è un elemento che comporta residui sovrapposti, e risponde alle variazioni dell'esperienza. Alla dimensione affettiva si ricollega anche Yi-Fu Tuan, il quale attraverso la nozione di «topophilia» (1974), che allude appunto all'amore per il luogo, sottolinea «the human being's affective ties with the material environment» (93): non solo l'elaborazione teorica di Tuan è stata molto influente, ma riveste un ruolo specifico anche nella rappresentazione della casa. Da notare infine che Tuan pone la «topophilia» in contrasto con la «topophobia» (1979) e dunque include non solo gli aspetti positivi e rassicuranti della relazione dell'individuo con lo spazio (aperto e chiuso), ma anche la dimensione della minaccia e del terrore.

2. STANZE E NON SOLO: VARIAZIONI SUL TEMA

Pochi romanzi sono articolati in termini spaziali quanto *Jane Eyre*⁹. La narrazione si sviluppa attraverso i passaggi della protagonista in diverse case, da Gateshead a Thornfield, da Moor House a Ferndean: al loro interno, trovano ampio spazio giardini, gallerie, stanze, saloni, biblioteche, soffitte, stanzini e ripostigli. Si tratta di luoghi che appaiono immobili, da una parte, in continua trasformazione, dall'altra. I personaggi sembrano costantemente impegnati nell'aprire e chiudere finestre e porte, salire e scendere scale, attraversare soglie (Chase 2012). Brontë utilizza l'organizzazione spaziale, in particolare puntando sulla dialettica fra isolamento, segreti e rivelazioni, come metodo dominante. Le relazioni del sé con l'altro, i sentimenti d'a-

⁹ Non si può assolutamente rendere conto, in questo contributo, della immensa bibliografia riguardante un romanzo canonico della letteratura inglese come *Jane Eyre*, che ha avuto uno straordinario successo fin dalla sua pubblicazione. Piuttosto, per rendersi conto della sua influenza, è utile confrontarsi con le sue riscritture, per cui è fondamentale Rubik - Mettinger-Schartmann (2007).

more, i desideri e le paure, appaiono in termini di configurazione spaziale (Pagetti 2010).

Jane sembra occupare una posizione liminale fra spazi chiusi e spazi aperti, e, non a caso, viene presentata per la prima volta seduta alla finestra, elemento che svolge una funzione di filtro nella dicotomia tra dentro e fuori. Ella, tuttavia, nel corso della narrazione verrà esposta alle difficoltà di entrambi questi spazi, che si riveleranno due facce della stessa medaglia. Secondo Patsy Stoneman, la posizione «sulla soglia» di Jane «forms a visual correlative for what critics have called the liminal or threshold position of characters like Jane (or like the Brontës themselves) who are situated at a painfully ambiguous point in the social structure» (2021: 33).

Jane Eyre è anche un romanzo di prigionia. Si apre con la scena dell'imprigionamento di Jane nella «red room», in cui la bambina viene rinchiusa per essersi ribellata agli insulti e all'aggressione del cugino; raggiunge il *climax* nella soffitta di Thornfield, dove Bertha sconta la sua pena a vita come prigioniera (ma si ribellerà anch'ella a suo modo); e finisce a Ferndean, un luogo isolato dal mondo, una dimora «deep buried in a heavy wood» (Brontë 2000: 429). Se la storia di Jane si può leggere come «self-fulfillment» (Showalter 2009: 123) e come «pilgrimage toward selfhood» (Gilbert - Gubar 2000: 367), offrendo una valutazione ottimistica e positiva del progresso di Jane, per molti altri aspetti *Jane Eyre* si conclude con una situazione che non può certo considerarsi una scena di femminismo trionfante: Jane assume il ruolo di moglie, madre, infermiera. È stato anche suggerito che, per quanto Brontë cerchi di presentare il matrimonio fra Jane e Rochester come un'unione di eguali, in quanto reclusa a Ferndean, ella finisce per ammettere che tale unione è accettabile solo in un ambiente «asociale» (Plasa 2000: 81). Del resto, Jane e Rochester si sposano modificando le rispettive posizioni sociali: Jane innalza il suo stato grazie all'indipendenza lavorativa e all'eredità, Rochester lo abbassa perdendo la casa e rimanendo menomato. I due personaggi si incontrano, ma senza irrompere l'una nella classe dell'altro, e dunque senza stravolgere l'ordine prestabilito.

Jane e Bertha vivono innegabilmente esperienze assai diverse a Thornfield, ma Gilbert e Gubar mostrano che, a livello simbolico, le loro storie si intersecano. Ciascuna donna è «enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society» (2000: XI). Di fatto, esse 'condividono' lo spazio marginalizzato simboleggiato dalla soffitta, ma a Jane è permesso un certo livello di *agency* che è negato alla prima Mrs. Rochester. Bertha Mason, in *Jane Eyre*, forma una proiezione dei desideri di Jane e insieme delle sue paure: una versione più estrema della sua posizione anomala, di orfana all'interno della società, chiusa in case che la umiliano e la rendono insignificante, prona alla follia per sfuggire al suo stato di emarginazione. Le anti-eroine del sensazionalismo gotico sembrano assai vicine a Bertha, mentre lottano contro la prigionia letterale o metaforica in cui sono

rinchiuse. Perciò non è sorprendente che l'incarcerazione all'interno di una casa, eufemismo sconcertante per indicare un manicomio, costituisca un *topos* della cultura popolare vittoriana: è una manifestazione ironica dell'adomesticamento della follia nel diciannovesimo secolo.

Jane Eyre, nell'episodio della stanza rossa, vede un riflesso nello specchio che anticipa la comparsa della *madwoman*: con i suoi «glittering eyes of fear moving where all else was still» (Brontë 2000: 14), l'immagine ha l'effetto di uno spirito. Bertha, chiusa nella sua *red room*, diventa appunto questo spettro. L'abbinamento dell'«angel in the house» e della «madwoman in the attic» non fa che reiterare il tropo della donna prigioniera; il senso della reclusione affligge tutte le figure femminili del romanzo. Bertha Mason, la prima moglie di Rochester, definita pazza dal marito, viene tenuta segregata nel sottotetto di Thornfield e alla fine muore suicida tra le fiamme che lei stessa ha appiccato alla casa. Per quanto apparentemente opposte, le due donne possono essere viste come simili; infatti, mentre Jane raffigura il volto della donna nella società, Bertha è la rappresentazione dell'istinto, del sé che riemerge dopo i soprusi. Il lieto fine di Jane è reso possibile solo dal sacrificio di Bertha e dal ruolo negativo che ella riveste nella storia. Jane Eyre dimostra di non essere intrappolata in nessuna gabbia proprio mentre un'altra donna si strugge dietro le sbarre di una prigione spaventosa.

A molte donne nel diciannovesimo secolo viene diagnosticata una generica insanità mentale: il più delle volte il problema sono le famiglie che le abbandonano a se stesse, spesso perché non rispettano le convenzioni vittoriane. Mancando una comprensione degli stati ansiosi e depressivi, un gran numero di donne viene rinchiuso in manicomio perché si ritiene soffra di isteria, e viene riempito di medicine oppure sottoposto a operazioni chirurgiche. L'epidemiologia dell'isteria elude le spiegazioni mediche e la *madhouse* offre una perfetta soluzione per comportamenti scandalosi (Showalter 1981).

Le donne, nella cultura vittoriana, sono angeli o mostri: questa visione dicotomica estrema si è applicata alla figura femminile per tutto l'Ottocento (Showalter 1987). Gli stereotipi rappresentativi vengono pienamente rispettati da Charlotte Brontë: Bertha Mason viene disumanizzata e presentata come un animale feroce. Prima ancora di incontrarla, ci viene riferito che è pazza e dunque, come lettori, abbiamo una percezione negativa del personaggio. Quando Rochester mostra Bertha a Jane, ella è descritta come una creatura che si muove in modo forsennato: «What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face» (Brontë 2000: 293). Il fatto che Jane non riesca a distinguere se si trova di fronte a un essere bestiale oppure a un essere umano è degradante, anche se è subito ovvio che Bertha non venga percepita

come umana. Inoltre, Bertha appare dotata di «dark, grizzled hair» che le nascondono il volto: si tratta di una raffigurazione stereotipata, perché così sono viste le donne malate di mente oppure semplicemente con qualche problema nervoso. Nel periodo vittoriano, le donne devono tenere i capelli acconciati: se una di loro ha i capelli scuri sparsi disordinatamente sulle spalle viene respinta dalla società. Il decoro che ci si aspetta da una donna vittoriana in termini di acconciatura è ampiamente evidente a partire dai manuali di buone maniere dell'epoca¹⁰. Designando Bertha con il pronome «it», inoltre, la si disumanizza, poiché ella viene configurata come un oggetto e non un soggetto.

In *Jane Eyre* non ci viene detto praticamente nulla di Bertha, se non che la sua pazzia ha origini famigliari, in quanto anche sua madre era pazzo: le spiegazioni del marito sono le uniche che vengono date al lettore. Dunque è solo la voce maschile a raccontare l'orrore della follia femminile nel romanzo di Charlotte Brontë. Presto però ci rendiamo conto che Bertha non è troppo diversa da Jane, anzi, che le due donne hanno molto in comune. Ma siccome Bertha è creola, volitiva, trasgressiva, è presentata come una malata di mente piuttosto che come un'eroina femminista. Indirettamente scopriamo che il suo nome è Antoinette Cosway e che il responsabile della sua pazzia è proprio Rochester, che l'ha sposata per interesse, e, in seguito, l'ha privata della sua identità e l'ha portata in Inghilterra, rinchiudendola in una soffitta, sorvegliata a vista da Grace Poole.

Imprigionata nel sottotetto e sottoposta al controllo della sua guardiana, Bertha, con la sua presenza tumultuosa, serve a destabilizzare l'ordine sociale. Al di là del plauso per il fatto che la figura marginale proveniente dalle colonie acquisisca un peso notevole, Gayatri Spivak (1985) fa notare come nel romanzo di Brontë il ruolo di Bertha sia puramente funzionale alla trama e subalterno agli altri personaggi; il suo scopo è di ricreare una parte dell'atmosfera gotica e misteriosa che circonda Thornfield Hall e Rochester, ma ella è soprattutto utile per condurre verso il lieto fine la storia d'amore tra i protagonisti, che si potrà realizzare definitivamente solo in seguito alla morte di Bertha. La pazzia di Bertha non viene mai particolarmente investigata, ma è presentata più come una sorta di caratteristica intrinseca, in quanto ella è 'straniera', originaria delle Indie occidentali, creola trapiantata in Inghilterra da adulta e dedita ai vizi.

Jean Rhys, scrittrice caraibica, originaria della Dominica¹¹, sceglie di addentrarsi nella mente di Bertha in *Wide Sargasso Sea*. Rhys dà a Bertha una voce e la possibilità di raccontare la sua storia. Il romanzo costituisce l'antefatto di *Jane Eyre*, descrivendo le circostanze e le dinamiche del

¹⁰ Sulla rappresentazione dei capelli nella cultura vittoriana si veda Ofek (2009).

¹¹ Su Rhys (e su *Wide Sargasso Sea*) la produzione critica è notevole. Si segnalano, fra gli altri, la biografia di Angier (1990) e la raccolta di saggi di Johnson - Moran (2015), mentre la posizione ambigua della scrittrice fra modernismo e postcolonialismo può essere esplorata attraverso studi come quello, recente, di Dalleo - Curdella (2020).

primo matrimonio di Rochester dal punto di vista della sua prima moglie, l'ereditiera creola Antoinette Cosway. La storia di Antoinette è presentata a partire dal tempo della giovinezza trascorsa in Giamaica fino al matrimonio infelice con un non meglio specificato sposo inglese, il quale la rinomina Bertha, la dichiara pazza e la porta con sé in Inghilterra. Antoinette è rappresentata come perennemente in bilico tra il mondo europeo e il mondo, prevalentemente nero, delle Indie Occidentali, divenendo così l'incarnazione del dramma etnico dei creoli. L'anello di congiunzione tra i due romanzi, l'epilogo, è fondamentale. Bertha, in un momento di lucidità, decide il suo destino. La scelta del metodo non è casuale: il fuoco le ricorda la casa, il calore della Giamaica. Mentre si avvicina la sua fine, ella pensa che finalmente sarà capace di essere libera.

Rileggere *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys anche alla luce del recente *ethical turn* all'interno degli studi letterari costituisce una prospettiva interessante. Dagli anni Novanta del Novecento si è assistito a un rinnovato interesse per lo studio dei potenziali effetti etici della letteratura, ossia per le modalità con cui il testo letterario coinvolge i lettori in specifici modi di sentire, pensare e giudicare. Per quanto a Jane sia riconosciuto un sé autonomo nel romanzo di Brontë, l'attenzione del lettore viene posta sul fatto che Bertha, creola bianca della quale non si sente mai la voce ma della quale è evidente lo stato di follia, non ha alcuna autonomia. Lo strumento più comune per l'oppressione e la sopraffazione dell'altro è, secondo Davies e Womack (1999), l'atto di ridurre le vittime al silenzio: «without the freedom to tell their own stories, the oppressed become the easy prey of the oppressor who fills the silence where the words of the victimized should be heard with distorted stories that must function in untruths and generalities» (64). Davies e Womack, che interpretano il fatto che Rhys permetta a Rochester di narrare la sua versione della storia come una scelta di portata fondamentale, celebrano la capacità di Antoinette di comprendere l'alterità ed evidenziano la totale incapacità di Rochester di giungere a una simile consapevolezza. Il merito principale di *Wide Sargasso Sea* è quello di fornire al lettore la capacità di penetrare nella specificità (coloniale e sessuale) di Antoinette e di comprendere la sua tragedia¹².

Dunque, la riscrittura di Jean Rhys fornisce la storia non detta di Bertha Mason, mettendo in primo piano la sua sofferenza, piuttosto che la crescita personale di Jane e il suo inserimento nella società borghese. La critica, in generale, ha sottolineato come l'intertestualità del romanzo riesca a spezzare la *master narrative* di *Jane Eyre* in maniera puntuale e, nel complesso, a demistificare il progetto imperiale inglese fornendo all'oppressa Bertha Mason una voce, dandole un nome differente (Antoinette), spostando l'azione nelle West Indies, e cambiando la cornice di riferimento. Ma, secondo

¹² Si vedano, soprattutto in relazione alla lettura postcoloniale del romanzo, Cappello (2009) e Azam (2017).

John Su (2003), il destino di Bertha Mason dipende da evocazioni nostalgiche di un passato che non era mai stato degno di nota. Su sottolinea anche che i progetti di Brontë e di Rhys poggiano su concezioni molto diverse del tempo narrativo. Il modello impiegato in *Jane Eyre* richiama la progressione verso il *climax*, ossia il matrimonio di Jane con Rochester, mentre *Wide Sargasso Sea* è diretto verso il passato e colmo di rimpianto: «Antoinette perceives all safety and beauty to lie in a nostalgic and inaccessible past, and her narrative repeatedly establishes this point. Her regret, then, is not simply a passive longing but a mode of prioritising a lost, even nonexistent, past over an intolerable present» (163).

Rhys si appropria del canone letterario inglese e riscrive *Jane Eyre* secondo valori e prospettive alternative, cambiando radicalmente il modo con cui guardiamo agli eventi narrati nel romanzo di Brontë, minando la sua rigidità dalle fondamenta (Friedman 1989: 121), e contribuendo in questo modo a fornire una nuova interpretazione del passato. *Wide Sargasso Sea*, comunque, è un romanzo pervaso dall'idea della predestinazione, determinata principalmente dalle relazioni intertestuali esplicite con *Jane Eyre*. Si concentra sulla vita di Bertha/Antoinette prima del matrimonio con Edward Rochester, prosegue con la descrizione della loro disastrosa luna di miele e si conclude con l'intenzione della protagonista di appiccare il fuoco a Thornfield Hall.

Jane Eyre costituisce dunque un punto di partenza ma anche un limite per *Wide Sargasso*. In linea con i principi modernisti e postmodernisti, *Wide Sargasso Sea* complica l'ordine cronologico attraverso l'uso delle tecniche del *flash-back* e del *flash-forward*. Le narrazioni sia di Antoinette che di Rochester sono interrotte dalle memorie, dai sogni e da immagini ricorrenti, spesso funeste. Soprattutto, le loro storie sono dominate da un potente senso del destino generato da un impiego costante della premonizione e dell'anticipazione. Si possono trovare, nella prima parte del romanzo, riferimenti all'inferno, alla dannazione e al fuoco eterno, la maggior parte dei quali proviene dalla voce di ex-schiavi.

I cattivi presagi, in particolare, giocano un ruolo importante nel romanzo. La morte, nell'incendio di Coulibri, di Coco, il pappagallo di Annette, si interpreta facilmente come un segno di sfortuna: «It was very unlucky to kill a parrot, or even to see a parrot die» (Rhys 2000: 23)¹³. Nella seconda e nella terza parte, i personaggi sembrano, ancor più, dotati della capacità di anticipare il futuro: è proprio in queste sezioni della narrazione che la proiezione dell'ombra di *Jane Eyre* sul romanzo di Rhys è particolarmente evidente. Il *surplus* di conoscenza che, secondo Michail Bachtin, i romanzieri possiedono sui loro personaggi (Morson 1994: 44), viene condivisa in *Wide Sargasso*

13 Coco, con le sue ali tagliate, riflette lo stato di dipendenza di Antoinette, che non può spiccare il volo: «[Coco] made an effort to fly down but his clipped wings failed him and he fell screeching. He was all on fire» (Rhys 2000: 22-23). Questo passo fa presagire il finale apocalittico del romanzo.

Sea da Rhys, dal lettore e dai personaggi stessi. Così, quando il marito di Antoinette disegna una grande casa inglese circondata di alberi, divide il terzo piano in stanze e pone una donna in una di esse, i lettori famigliari con *Jane Eyre* sono in grado di interpretarla in riferimento a Thornfield Hall e al confinamento di Bertha nella soffitta. A un certo punto della narrazione, la connessione intertestuale prende la forma di una maledizione. In *Wide Sargasso Sea*, Rochester afferma: «I would give my eyes never to have seen this abominable place» (Rhys 2000: 104) e, in tal modo, prevede la sua cecità o semi-cecità come risulta nel romanzo di Charlotte Brontë. Da notare il commento di Christophine (la serva nera di Antoinette): «And that's the first damn word of truth you speak» (104). Per un lettore consapevole, la risposta di Christophine assume una significativa risonanza metanarrativa. Questi esempi trasmettono un senso di fatalismo e di determinismo. Una simile strategia non è in conflitto con la creazione della *suspense*. Come Rhys stessa osserva in diverse occasioni, la sua attenzione nel ricostruire la storia di Bertha è determinata dal desiderio di rendere consapevoli i lettori dell'esistenza di «the other side» (Maurel 1998: 145). Antoinette fa eco a questa preoccupazione nel romanzo, ribadendo: «There is always the other side, always» (Rhys 2000: 82). Al contrario, suo marito è il principale veicolo di resistenza alla *otherness*. Egli trova difficile comprendere, o anche solo ammettere, le abitudini di una cultura differente, poiché la misura dogmaticamente contro i suoi valori e rifiuta ciò che non appartiene alla sua mente inglese. La sua mancanza di flessibilità è confermata quando appare evidente che egli non ama il bambù, l'unica pianta in grado di sopravvivere alla violenza degli uragani caraibici (Arizti 2007: 44): «The bamboos take an easier way, they bend to the earth and lie there, creaking, groaning, crying for mercy. The contemptuous wind passes, not caring for these abject things» (Rhys 2000: 107). Rhys, tuttavia, si sforza di offrire al lettore uno sguardo nella visione di Rochester, il narratore di un terzo del romanzo, e lo presenta come una vittima delle circostanze, che lo rendono a sua volta uno sconfitto.

La narrazione di *Wide Sargasso Sea* è percorsa di eccessi, primariamente incarnati da Antoinette, da sua madre Annette e dal paesaggio caraibico, da cui Rochester è sopraffatto: «Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near» (Rhys 2000: 59). Tale estetica dell'estremo è anche riflessa dalla natura ossimorica di Antoinette, che va oltre la logica binaria oppositiva. Agli occhi degli ex-schiavi, ella è un «white cockroach» (9), secondo i nuovi colonizzatori bianchi, è una «white nigger» (10), per Christophine, è «béké» (termine *patois* per bianca) e «not béké» (100) e suo marito osserva che è «a lunatic that always knows the time. But never does» (107). L'universo testuale di *Wide Sargasso Sea* è costituito da situazioni che appartengono al dominio degli eventi contemplati dai personaggi, che non si materializzano mai.

C'è un elemento importante che contrasta con la sensazione di *déjà lu* che pervade la narrazione. L'incendio di Thornfield Hall e il suicidio di Bertha/Antoinette sono presentati sotto forma di sogno. La morte del personaggio viene solo accennata nel romanzo di Rhys ed è in *Jane Eyre* che il suo atto finale entra nello spazio della 'realtà'. La conclusione di *Wide Sargasso Sea* è aperta. L'epilogo porta a riconsiderare il piano della instabilità narrativa, che viene potenziata attraverso l'uso di narratori multipli, nessuno dei quali è affidabile; le ellissi caratterizzano lo stile di Rhys (Savory 2009: 37), ma anche l'uso del silenzio come elemento discorsivo ne è un aspetto fondamentale.

3. IL MARE DEI DESTINI INCROCIATI

Il titolo *Wide Sargasso Sea* rimanda a uno spazio geografico, reso ancor più suggestivo perché il Mare dei Sargassi non viene mai menzionato all'interno del romanzo. Luogo specifico reale e, nello stesso tempo, simbolico, è una distesa chiusa, caratterizzata da una particolare circolazione delle acque che la separa dal resto dell'Oceano Atlantico e garantisce la proliferazione di alghe che si aggrovigliano e che impediscono dunque il passaggio delle navi, o, quanto meno, lo rendono assai difficoltoso. L'azione avviene principalmente in Giamaica, ma anche l'isola d'origine di Jean Rhys, la Dominica, viene evocata nel romanzo. Nelle prime due parti di *Wide Sargasso Sea* si coglie chiaramente il senso di essere su un'isola, e di muoversi fra isole in maniera disarticolata e caotica. In questi vagabondaggi si riflette la natura dei narratori.

I viaggi e gli spostamenti nel romanzo testimoniano non solo una dislocazione geografica, ma si imprimono nella narrazione in maniera strutturale, come per esempio nel caso del viaggio di Antoinette e Rochester dalla Giamaica a Granbois, all'isola della loro luna di miele con il successivo ritorno, oppure il loro trasferimento finale in Inghilterra, al termine della narrazione. Questo movimento spaziale trova un'analogia, seppure in termini molto diversi, nella fuga di Jane da Thornfield (che si rovescia nel successivo ritorno). Tali passaggi, attraverso spazi aperti che in realtà sono comunque chiusi all'interno di una cornice ben definita, nei due romanzi, costituiscono un elemento di continuità, una sorta di *pattern*.

Il rapporto dei personaggi con il paesaggio è cruciale, sia in maniera diretta che indiretta. In *Wide Sargasso Sea*, l'Inghilterra di Rochester esiste primariamente come una 'stanza fredda'. Il mondo al di fuori della soffitta non viene mai raffigurato in maniera esteriore, bensì in termini interiori, attraverso le impressioni che suscita della mente tortuosa di Antoinette. Il suo solo commento sull'Inghilterra è parentetico, ma comunque fa riferimento al paesaggio: «That afternoon we went to England. There was grass and olive-green water and tall trees looking into the water. This, I thought,

is England. If I could be here I'd get well again and the sound in my head would stop» (Rhys 2000: 109). Il paesaggio inglese, così pervasivo in *Jane Eyre*, diventa significativo nella sua assenza, in contrasto con gli scenari rigogliosi e sensuali delle isole caraibiche. L'Inghilterra viene raffigurata indirettamente; per esempio, l'idea di Inghilterra di Antoinette dipende da un libro di geografia (che richiama Jane Eyre mentre sfoglia la *History of British Birds* di Thomas Bewick) menzionato nel suo colloquio con Christophine sull'esistenza di quel paese: «England, rosy pink in the geography book map, but in the page opposite the words are closely crowded, heavy looking» (70), ma poi l'immaginazione di Antoinette vira verso le rose, i cigni e la neve.

Comunque, gli spazi chiusi delle case, e soprattutto delle singole stanze che si trovano al loro interno, non costituiscono affatto luoghi protettivi per il soggetto femminile. È interessante notare che le abitazioni caraibiche, a causa di evidenti motivi climatici, hanno spesso le porte aperte, che creano una soluzione di continuità con l'esterno: spesso esse vengono inondate dal sole sfolgorante. Le verande, specialmente, ne costituiscono un elemento caratterizzante. Nell'episodio in cui Antoinette, all'arrivo a Granbois, la proprietà ricevuta in eredità, mostra la casa al marito, si sottolinea che dal porticato entra il profumo inebriante di cannella, rosa e fior d'arancio, ma la camera che fu di Mr Mason, con le pareti non verniciate, il divano consunto, la vecchia cassapanca di quercia con i piedi a forma di zampe di leone, trasmette un senso di oppressione, anche a Rochester; ciononostante, è evidente che la porta si può chiudere con una robusta sbarra di legno (Rhys 2000: 44).

Antoinette percepisce le dimore patriarcali come pericolose, l'esatto opposto del rifugio protettivo che dovrebbero rappresentare; dunque, esse fungono da catalizzatrici delle azioni femminili, piuttosto che costituire siti in cui mettere da parte il proprio desiderio di muoversi nel mondo. Dopo il matrimonio, le parole di Rochester riguardanti il sistema patriarcale suonano vuote e ironiche, e sono smentite dalle azioni successive: infatti, egli dice alla moglie che da quel momento è al sicuro. Invece è esattamente l'opposto. Del resto, lo spettro della schiavitù e della prigionia pervade *Wide Sargasso Sea*. L'oppressione e l'imprigionamento plasmano molte delle relazioni all'interno del romanzo, non solo quelle dei neri con i bianchi. Annette di sente in trappola a Coulibri Estate dopo la morte del marito, allo stesso modo Antoinette è destinata a una forma di schiavitù in relazione all'amore per il marito e alla dipendenza da lui. Il romanzo si conclude appunto con la reclusione. Anche la complessità dell'identità femminile in rapporto alla etnicità nel contesto giamaicano gioca un ruolo importante. Antoinette e la madre riconoscono la loro dipendenza dai servi neri che si occupano di loro, sentendo un rispetto che spesso si trasforma in paura e risentimento. Il motivo della schiavitù si ricollega a quello della pazzia. Gli ideali femminili sono presentati ad Antoinette quando viene chiusa in un convento: altre due

ragazze creole, Miss Germaine e Helene de Plana, incarnano le virtù delle ragazze che Antoinette deve imparare a emulare: bellezza, castità, sottomissione. Invece, è la passione che conduce Antoinette alla pazzia.

La follia in *Wide Sargasso Sea* si associa a immagini di calore e di fuoco e alla sessualità femminile. Inoltre, si tratta una malattia ereditaria, e la crescita di Antoinette nell'ambiente familiare non fa che esacerbare questo dato di partenza: infatti, ella cresce paranoica, scontrosa e solitaria, prona ai sogni e a crisi violente. È significativo che donne come Antoinette e sua madre siano suscettibili alla follia, spinte a una sorta di servilismo infantile e alla docilità. La follia le rende invisibili, e le consegna a un'esistenza di vergogna e marginalità. Naturalmente la loro presunta condizione di pazzia fa sì che le memorie siano poco attendibili per il lettore: i ricordi frammentari di una pazza come Antoinette aprono continuamente alla possibilità di storie alternative e immaginarie. Nello stesso tempo, Rhys scava negli stereotipi femminili della sua epoca.

Antoinette ingenuamente pensa all'Inghilterra come a un luogo di cura, e invece il paese non è dotato di alcuna funzione terapeutica, visto che il suo stato subisce un ulteriore deterioramento. La morte sembra aleggiare su Antoinette in ogni momento. Una delle sue prime memorie comprende il racconto dell'avvelenamento del cavallo di sua madre, ritratto nell'*incipit* a terra, circondato dalle mosche. Questa immagine crea un'anticipazione sinistra e fa riferimento al male che perseguita Coulibri, dove frequenti allusioni a *zombie* e a spettri contribuiscono a determinare un'atmosfera angosciosa. Anche i racconti soprannaturali di Christophine, legati alle leggende vudù, condividono la fascinazione di Antoinette per la morte. Ella crede in un mondo invisibile in cui progressivamente si inoltra anche attraverso la follia.

La foresta, che compare nel sogno ricorrente di Antoinette, introduce un paesaggio oscuro e sconosciuto, che contrasta fortemente con la luminosità e con i colori della Giamaica. Un incubo è anche una premonizione: il sogno ha luogo fra alberi alti e oscuri, che conducono a un giardino chiuso. Seguendo una figura sinistra, Antoinette si ritrova in un luogo che anticipa la sua futura cattività in Inghilterra. Un altro *omen* sta nel nome della residenza di Granbois, che si può tradurre appunto come 'grande foresta'. È a Granbois che il marito di Antoinette si perde nei boschi, inciampando nelle rovine di una casa; l'edificio diroccato nel bosco è un'immagine chiara della sua proprietà inglese, che verrà bruciata e abbandonata.

L'anonimità di Rochester, che resta appunto senza nome nel corso dell'intero romanzo, e viene chiamato solo come «that man» o «my husband», in un contesto in cui il nome è particolarmente importante, sottolinea l'autorità del racconto maschile. La sua posizione privilegiata di uomo bianco gli permette di conferire l'identità agli altri¹⁴. E infatti egli decide di rinominare

¹⁴ Maria Cristina Fumagalli (2003) esplora come la presenza o l'assenza dei nomi abbia un ruolo rilevante all'interno del romanzo, come affermato dalla stessa protagonista, la quale

sua moglie, chiamandola Bertha nel tentativo di distanziarla dalla madre pazza, e tacita la voce di Antoinette insieme al suo nome, rifiutando di ascoltare la sua versione della storia. Si tratta dell'estremo atto di controllo esercitato da Rochester sulla moglie, alla quale viene affibbiato un nuovo nome senza alcuna possibilità di ribellarsi. Il loro dialogo è emblematico:

'Don't laugh like that, Bertha.'
 'My name is not Bertha; why do you call me Bertha?'
 'Because it is a name I'm particularly fond of. I think of you as Bertha.'
 'It doesn't matter,' she said. (Rhys 2000: 86)

Continuando a frammentare l'identità della moglie, Rochester crea il nomignolo di 'Marionette' per lei, uno scherzo crudele che riflette la sua natura malleabile, pari a quella di una marionetta. In questo modo, si conferma sempre di più l'intento del personaggio maschile, che vuole disporre della moglie come se fosse una bambola. Sono proprio le qualità di una bambola quelle che Rochester attribuisce ad Antoinette: «I could see Antoinette on the bed quite still. Like a doll. Even when she threatened me with the bottle she had a marionette quality [...] The doll had a doll's voice, a breathless but curiously indifferent voice» (Rhys 2000: 96). La protagonista non perde solamente il suo nome, ma sembra anche perdere la sua voce (Öztop 2016).

Infine, egli riplasma Antoinette come una pazza furiosa, e la tratta come un fantasma. Il racconto di Rochester, tuttavia, rivela che lui e sua moglie sono decisamente più simili di quanto appaia a prima vista. Entrambi i personaggi sono essenzialmente orfani, abbandonati dalle loro famiglie di origine. In quanto figlio minore, Rochester non eredita legalmente nulla dal padre. Antoinette, a sua volta, abbandonata dalla madre, riceve una eredità che è contaminata, e viene lasciata in balia di una doppia identità, per cui è odiata dai neri e disprezzata dai bianchi, mentre si deve assumere la responsabilità di una proprietà in rovina. Sia Rochester che Antoinette combattono per lo spazio e l'identità, e sono indotti al matrimonio con un senso di ansia e di angoscia. Rhys crea innumerevoli analogie fra i due protagonisti, attraverso le loro crisi febbrili e le duplici esperienze oniriche che rimandano a foreste effettive e mentali.

Per tutto il romanzo, Rhys dà la priorità alla voce narrante di chi è *outsider*. Dunque, Rochester ai Caraibi è l'alieno, lo straniero, mentre quando l'azione si sposta in Inghilterra Rochester sparisce, per così dire, dalla narrazione e Rhys si concentra sull'esperienza di Antoinette. In effetti, la presunta scomparsa di Rochester suggerisce che egli in realtà aleggia sulla

sostiene «Names matter»: la problematica dei nomi «confirms a pattern of echoes and repetitions central to the novel» (349). Il nome della protagonista non appare all'inizio della narrazione, ma viene rivelato per la prima volta quando ella giunge al convento: «You are Antoinette Cosway, that is to say Antoinette Mason» (Rhys 2000: 29).

vicenda e controlla e determina gli eventi. La sua posizione di *voyeur* si accosta a quella del lettore che guarda alla *madwoman* con curiosità, orrore e compassione. Imprigionata, Antoinette sente le voci delle sue guardiane che parlano di lei, come aveva sentito, in precedenza, quelle delle donne a Spanish Town: nel corso della sua esistenza, Antoinette raccoglie informazioni quando è quasi invisibile, non vista materialmente, oppure non presa in considerazione; resta fuori dalla maggior parte delle azioni e interazioni, e non è mai esplicitamente invitata a fornire la sua versione dei fatti.

Però, permettendo ad Antoinette di presagire il suo futuro, Rhys la rende agente del suo destino. La scrittrice consente ad Antoinette di fare la sua scelta, che è quella dell'auto-annientamento, del suicidio, e, in questo modo, ella cambia radicalmente la percezione del lettore rispetto alla sua morte. Ella non è più la *madwoman* silenziosa, nel senso che non parla il linguaggio 'umano', ma diventa piuttosto l'agente risolutiva della sua esistenza. Ricorrendo al suicidio, come almeno l'epilogo del romanzo suggerisce abbastanza chiaramente, e adoperandosi per procedere con questo proposito, Antoinette si libera dal confinamento nella soffitta, dalle definizioni normative di pazzia femminile, e dalla reputazione del personaggio che l'aveva preceduta in *Jane Eyre*. Il «dark corridor», uno spazio chiuso, ma che mette in relazione luoghi diversi, ha anche un'importante funzione metanarrativa, collegando intertestualmente *Jane Eyre* e il suo *prequel*.

Come Rochester aveva cercato di manipolare la sua identità cambiandole il nome, Antoinette ora muta l'identità della Bertha di *Jane Eyre*. Se la Bertha di Brontë si uccide e sparisce dalla scena affinché Rochester e Jane possano godere del loro *happy ending*, la Bertha di Rhys lo fa perché metaforicamente una nuova Antoinette rinasca (De Villiers 2018: 59). Antoinette non è più né la 'Marionette' del marito né la «madwoman in the attic» ritratta da Charlotte Brontë: in un ultimo, estremo, atto essa riprende consapevolmente pieno possesso della propria identità. Tale gesto è anche una liberazione, non per Rochester, svincolato dal proprio passato in modo da poter sposare la giovane Jane, ma per la stessa Antoinette, che pone fine alla sua condizione di prigionia. Trasformando la sua protagonista da *villain* a *victim*, da figura quasi spettrale a personaggio dotato di una storia da raccontare, Rhys ribalta le prospettive del classico ottocentesco e spinge lettori e lettrici, infine, a ripensarlo in termini diversi.

Il motivo dello specchio viene sfruttato con particolare attenzione all'interno della narrazione ed è legato alla ricerca, da parte di Antoinette, della sua identità, ma anche, come ho già notato, a *Jane Eyre*. Durante la permanenza della protagonista nel convento, uno spazio chiuso per eccellenza, non è un caso che gli specchi non siano presenti. In più occasioni, Antoinette sembra identificarsi con i colori vivaci, in particolare con il colore rosso e le sue sfumature. Ad esempio, in convento decide di ricamare «in fire red» il suo nome. Varie tonalità del rosso sono associate alla protagonista, in quanto

rappresentano i colori di alcuni elementi naturali con i quali ella viene identificata: «the red frangipani», «the pink roses», «the flame-red flamboyant tree». Inoltre, il rosso è legato alla Giamaica: Antoinette viene associata alla vegetazione tropicale. Il giardino di Coulibri rappresenta un'immagine simbolica: questo luogo viene paragonato da Antoinette al giardino dell'Eden, un sito (chiuso) caratterizzato da «luxurious excess and lost innocence» (Rhys 2000: 6). Il giardino indica, naturalmente, anche lo stato di decadenza della famiglia della protagonista. Infatti, in seguito all'abolizione della schiavitù, sia il giardino che la tenuta non ricevono più cure e vanno in rovina. Anche il fuoco richiama il rosso: rappresenta sia la fine di Antoinette che i suoi sentimenti di passione e di rabbia. L'incendio di Coulibri, che sembra anticipare quello dell'epilogo, porta alla distruzione della quotidianità della protagonista, la quale è costretta ad allontanarsi da quel «sacred place». L'incendio non causa solo l'allontanamento della protagonista da un luogo a lei caro, ma anche la definitiva separazione dalla madre.

4. NARRARE LA MARGINALITÀ

Proprio nella scrittura, più precisamente nella sua identità di scrittrice e nella raffigurazione degli spazi, Jean Rhys trova la dimora tanto agognata, dopo peregrinazioni ed esperienze di dislocazione e di alienazione. È interessante quanto sostiene Elaine Savory (2004: 12): «Writing itself became in effect the country she knew best». Evidentemente si può rintracciare una sorta di sovrapposizione fra Antoniette e l'autrice stessa di *Wide Sargasso Sea*. Come sostiene Voicu (2014): «It is hardly surprising why Antoinette has so much trouble fixing her identity: while she has numerous identities to choose from, none were self-chosen and each of them is the product of the colonial influence, especially Britain's influence» (83).

In conclusione, se nel romanzo di Charlotte Brontë il personaggio di Bertha Mason non è mai autorizzato a parlare, anzi, gli unici suoni che emette sono grida sinistre e animalesche, al contrario, in *Wide Sargasso Sea* Antoinette ha la possibilità di fornire la sua versione degli eventi. In particolare, Rhys si impegna a rigettare la rappresentazione della pazza nella soffitta, incapace di intendere e di volere, fornita in *Jane Eyre*; come sostiene de Villiers: «At its core, Rhys's critique of the representation of Bertha is a critique of Victorian representations of the madwoman. Even in Victorian texts written by women, such as *Jane Eyre*, the illustrations of madwomen are rooted in patriarchal definitions and constructions both of femininity and madness» (53).

È significativo che sia Grace Poole, la guardiana, a introdurre il terzo capitolo del romanzo di Rhys, in un segmento narrativo che compare in corsivo, per distinguerlo dal resto della narrazione. In *Wide Sargasso Sea*, anche Grace

ha la possibilità di dare voce alla sua storia, spiegando i motivi che l'hanno portata a lavorare per Rochester. Pure questa figura ha una storia e, come la protagonista, è una vittima. Se Antoinette considerava il convento una sorta di rifugio, Grace reputa Thornfield un luogo capace di proteggere dal mondo esterno, ma crudele per una donna: «After all, the house is big and safe, a shelter from the world outside which [...] can be a black and cruel world to a woman» (Rhys 2000: 115-116). Grace, al contrario di Antoinette, riesce a ottenere una sorta di approvazione maschile attraverso la retribuzione che riceve. Eppure, nonostante il suo ruolo di carceriera, ella resta a sua volta prigioniera di Thornfield, dandosi all'alcol e precipitando nel silenzio.

La dinamica fra silenzio e racconto si rapporta in maniera inestricabile allo spazio abitato dalla figura femminile, e la riscrittura (femminile, postcoloniale, postmoderna) fa emergere il bisogno lancinante di superare il silenzio per raccontare l'espropriazione, la dislocazione, la rinominazione, condividendo con il lettore una nuova interpretazione del passato e auspicando, pur nella scomparsa e nella morte, una narrazione di appartenenza e di resilienza. La denuncia si accompagna al compimento della vendetta finale nei confronti dell'autorità maschile, patriarcale e imperiale. L'impero raccoglie in sé tutti i fallimenti del rapporto fra padrone e servo (declinato in svariate modalità), in quanto istituzione basata sul dominio e sulla soppressione della diversità, entro cui però la voce mai del tutto tacitata del subalterno trova gli strumenti per rivendicare la propria storia.

Bibliografia

- Angier C., 1990, *Jean Rhys. Life and Work*, London, Faber and Faber.
- Arizti B., 2007, *The Future That Has Happened: Narrative Freedom and Déjà lu in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, in M. Rubik - E. Mettinger-Schartmann (eds.), *A Breath of Fresh Eyre. Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, Amsterdam - New York, Rodopi: 39-48.
- Azam N., 2017, 'Madwoman in the Post-Colonial Era': A Study of the Female Voice in *Jean Rhys' Wide Sargasso Sea*, «International Journal of Applied Linguistic & English Literature» 6.7: 236-242.
- Bachelard G., 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.
- Brazzelli N., 2004, *Giochi d'ombra e di luce: gli spazi narrativi in What Maisie Knew*, «Culture» 18: 209-228.
- , 2017, *Topografie letterarie. Paradigmi dell'immaginario da Shakespeare a Naipaul*, Milano, Mimesis.

- Briganti C. - Mezei K. (eds.), 2012, *The Domestic Space Reader*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press.
- Brontë C., 2000, *Jane Eyre*, Oxford, Oxford University Press, (1847).
- Cappello S., 2009, *Postcolonial Discourse in Wide Sargasso Sea: Creole Discourse vs. European Discourse, Periphery vs. Center, and Marginalized People vs. White Supremacy*, «The Journal of Caribbean Literatures» 6.1: 47-54.
- Chase K., 2012, *Jane Eyre's Interior Design*, in C. Briganti - K. Mezei (eds.), *The Domestic Space Reader*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press: 335-339.
- Dalleo R. - Curdella F. (eds.), 2020, *Caribbean Literature in Transition, 1920-1970. Volume 2*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Davies T.F. - Womack K., 1999, *Reclaiming the Particular: The Ethics of Self and Sexuality in Wide Sargasso Sea*, «Jean Rhys Review» 11.1: 63-78.
- De Certeau M., 1980, *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire ; 2. Habiter, cuisiner, Paris, Union Générale d'Éditions.
- De Villiers S., 2018, *Remembering the Future: The Temporal Relationship between Charlotte Brontë's Jane Eyre and Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, «Journal of Literary Studies» 34.4: 48-61.
- Federico A. (ed.), 2009, *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic after Thirty Years*, Columbia - London, Missouri University Press.
- Friedman E., 1989, *Breaking the Master Narrative: Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, in E. Friedman - M. Fuchs (eds.), *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton, Princeton University Press: 117-128.
- Fumagalli M.C., 2003, *Names Matter*, «Journal of Caribbean Literatures» 3.3: 123-132.
- Gilbert S. - Gubar S., 2000, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Heaven - London, Yale University Press, (1979).
- Johnson E. - Moran P. (eds.), 2015, *Jean Rhys. Twenty-First Century Approaches*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Massey D., 1994, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Maurel S., 1998, *Jean Rhys*, London, Macmillan.
- Morson G.S., 1994, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven - London, Yale University Press.
- Ofek G., 2009, *Representation of Hair in Victorian Literature and Culture*, Aldershot, Ashgate.
- Öztop H.S., 2016, *The Absent Voice: Jane Eyre and Wide Sargasso Sea*, «International Social Research» 9.45: 173-181.
- Pagetti C., 2010, *Introduzione*, in Brontë C., *Jane Eyre*, Torino, Einaudi: v-xxxiii.
- , 1988, *La casa dell'immaginario narrativo*, in C. Pagetti - G. Rubino (a cura di), *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo. Letterature anglofone*, Roma, Bulzoni: 11-28.

- Plasa C., 2000, *Textual Politics from Slavery to Postcolonialism. Race and Identification*, London - New York, Palgrave Macmillan.
- Rhys J., 2000, *Wide Sargasso Sea*, London, Penguin, (1966).
- Rubik M. - Mettinger-Schartmann E., 2007, *A Breath of Fresh Eyre. Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, Amsterdam - New York, Rodopi.
- Savory E., 2009, *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sheldrake P., 2001, *Spaces for the Sacred: Place, Memory, and Identity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Showalter E., 2009, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London, Virago, (1976).
- , 1987, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London, Virago.
- , 1981, *Victorian Women and Insanity*, in Scull A. (ed.), *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen: The Social History of Psychiatry in the Victorian Era*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press: 313-336.
- Smyth G. - Croft J. (eds.), 2006, *Our House. The Representation of Domestic Space in Modern Culture*, Amsterdam - New York, Rodopi.
- Spivak G., 1985, *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, «Critical Inquiry» 12.1: 243-261.
- Stoneman P., 2021, *Brontë Transformations: The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*, London, New Publisher.
- Su J., 2003, 'Once I would have gone back... but not any longer': Nostalgia and Narrative Ethics in *Wide Sargasso Sea*, «Critique» 44.2: 157-174.
- Tuan Y.-F., 1979, *Landscapes of Fear*, New York, Pantheon Books.
- , 1974, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Voicu C.G., 2014, *Exploring Cultural Identities in Jean Rhys' Fiction*, Warsaw - Berlin, De Gruyter Open Ltd.
- Woolf V., 2015, *A Room of One's Own*, edited by D. Bradshaw and S.N. Clarke, Chichester, Wiley Blackwell, (1929).

GROENLANDIA E DANIMARCA:
DICOTOMIA TRA SPAZI CHIUSI E APERTI
IN *KALAK* DI KIM LEINE E *STORE MALENE* DI IBEN MONDRUP

Francesca Turri

I. OLTRE UNA PROSPETTIVA (UNICAMENTE) POSTCOLONIALE

Non è raro imbattersi in accostamenti fra l'opera del dano-norvegese Kim Leine (1961) e della danese Iben Mondrup (1969), il cui più evidente punto di contatto è costituito dal comune interesse per la Groenlandia: la produzione letteraria di entrambi, infatti, tocca il problematico e sfaccettato incontro-scontro tra 'danesità' e 'groenlandesità' in un contesto postcoloniale. Sin dall'uscita del suo debutto letterario, *Kalak*¹ (2007), Leine è stato accolto dall'opinione pubblica danese come «en slags kulturformidler i forhold til Grønland» (Thisted 2015: 105)², e si potrebbe dire lo stesso di Mondrup – la quale, prima di approfondire la tematica groenlandese all'interno dei suoi romanzi, si era già occupata del rapporto fra Danimarca e Groenlandia nella raccolta di interviste *De usynlige grønlandere. Kalaallit takussaannngitsut* (2003; *I groenlandesi invisibili*). Le voci di Leine e Mondrup sono considerate particolarmente autorevoli in riferimento alla Groenlandia anche per motivi biografici: i due autori, infatti, hanno vissuto per anni nell'ex colonia danese, sebbene in circostanze differenti. Leine vi si è trasferito nel 1989 per lavorarvi come infermiere, mentre Mondrup vi ha passato gran parte dell'infanzia.

1 «Kalak» è un termine groenlandese che potrebbe essere tradotto come «vero» o «autentico groenlandese» (Thisted 2011: 268) e, contrariamente a quanto si potrebbe supporre, questo appellativo si riferisce al protagonista Kim, alter-ego di Kim Leine.

2 «Una sorta di mediatore culturale della Groenlandia.» Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

Come si può facilmente evincere da queste righe introduttive, i testi di Leine e Mondrup incentrati sulla Groenlandia o su personaggi groenlandesi vengono tipicamente analizzati con gli strumenti forniti dagli studi postcoloniali. Si citano, fra i contributi sull'opera 'groenlandese' di Leine ritenuti più significativi, «*Gi'r du en øl, dansker?*»: *Kim Leine og de danske stereotyper om Grønland* di Kirsten Thisted (2011; «*Mi offri una birra, danese?*»: *Kim Leine e gli stereotipi danesi sulla Groenlandia*) e *Pathological Escapists, Passing and the Perpetual Ice: Old and New Trends in Danish-Greenlandic Migration Literature* (2014) di Ebbe Volquardsen; la produzione analoga di Mondrup è stata invece studiata in maniera più sommaria – nonostante vi sia un cenno a questa autrice proprio nell'ultimo saggio citato –, probabilmente poiché fino alla pubblicazione di *Store Malene* (2013), a tutti gli effetti appartenente alla *dansk grønlandslitteratur*, la Groenlandia svolge un ruolo secondario nei suoi testi di fiction³. Una prospettiva alternativa su questo tipo di letteratura viene proposta da Dybdal e Grønlund nell'articolo *Bygder og barakker. Arbejdspladsen som konfliktzone i dansk grønlandslitteratur* (2020; *Villaggi e baracche. Il luogo di lavoro come area di conflitto nella letteratura danese sulla Groenlandia*). Infatti, attraverso una serie di esempi, i due studiosi affiancano alla dimensione postcoloniale l'attenzione per la rappresentazione degli spazi – nello specifico dei luoghi di lavoro in Groenlandia, considerati sede cruciale di interazione tra danesi e groenlandesi e, dunque, tra due culture –. Dybdal mantiene un taglio in parte simile anche nel successivo *Litteraturen rykker nordpå. Om Grønland i 10'ernes danske litteratur* (2021; *La letteratura emigra a Nord. La Groenlandia nella letteratura danese degli anni Dieci*), nel quale vengono analizzate le modalità di rappresentazione della Groenlandia all'interno di tre testi contemporanei afferenti alla *dansk grønlandslitteratur*, fra cui *Rød mand/Sort mand* (2018; *Uomo rosso/Uomo nero*) di Leine e *Godhavn* (2014) di Mondrup. Il focus sulla dimensione spaziale, sostiene Dybdal, costituisce uno spunto di particolare pertinenza per quanto concerne gli studi coloniali e postcoloniali poiché «kolonialisme handler i sin simpleste forstand om at domesticere et fremmed sted, og dette sted påvirkes langt ud i fremtiden» (2021: 116)⁴. L'unione di queste due modalità di analisi si fonda dunque sulla componente interazionale presentata dagli spazi 'groenlandesi' descritti nella *dansk grønlandslitteratur*, nei quali si consuma un incontro-scontro fra ciò che viene percepito dai protagonisti danesi

3 Il termine *dansk grønlandslitteratur* si riferisce a testi di autori danesi che presentano un'attinenza tematica con la Groenlandia e/o i suoi abitanti. Tuttavia, a dire di Thisted (2013: 296-298), risulta talvolta difficile stabilire un confine fra chi (e cosa) è danese o groenlandese. È esplicito, in tal senso, che Justine, la protagonista di *Store Malene*, nonostante affermi di avere radici groenlandesi, possa essere in buona sostanza assimilata alla categoria 'danesità' in quanto sembra concepire la Groenlandia e i suoi abitanti come totalmente altro da sé. «Store Malene», letteralmente «la grande Malene» è il nome danese di uno dei monti che sovrastano Nuuk.

4 «Nella sua accezione più basilare, il colonialismo mira all'addomesticamento di un paese straniero, che subirà a lungo tale influenza.»

come sé e altro da sé, come familiare e alieno. Tuttavia, sarebbe riduttivo parlare di una semplice contrapposizione fra spazi ‘groenlandesi’ e ‘danesi’, nonché partire dal presupposto che un singolo luogo si faccia rappresentativo di una specifica identità collettiva. Come si vedrà, l’esperienza soggettiva dei protagonisti ha un ruolo altrettanto rilevante, nello specifico in riferimento alle associazioni evocate da spazi ‘groenlandesi’ e dall’ambiente naturale dell’ex colonia artica.

Prendendo spunto dagli studi citati, il presente lavoro mira a un’analisi degli spazi chiusi raffigurati nei romanzi *Kalak* e *Store Malene*, i quali, in base a quanto è risultato da un lavoro preliminare di ricerca, non sono ancora stati studiati in maniera esaustiva da questo punto di vista. In particolare, si tenterà di comprendere quale ruolo tali spazi chiusi (prevalentemente abitazioni o luoghi deputati al tempo libero) ricoprano in relazione alla soggettività dei protagonisti, al rapporto fra ‘groenlandesità’ e ‘danesità’ e agli spazi aperti – le cui descrizioni da sempre costituiscono un elemento topico all’interno della letteratura danese sulla Groenlandia –. A tal fine verranno presi in considerazione alcuni dei concetti chiave già applicati da Dybdal e Grønlund al contesto dano-groenlandese, come ad esempio l’idea di «eterotopia», di «non luogo» e di «third space» – termini mutuati rispettivamente da Foucault, Augé e Bhabha –. Talvolta, ove ritenuto proficuo, verrà applicata ai testi un’ulteriore lente di analisi, costituita dalla relazione fra la dimensione spaziale e quella temporale, che si è pensato di indagare ricorrendo a due nozioni che illuminino questo particolare aspetto, ovvero la «Schwelle» benjaminiana e il «cronotopo» di Bakhtin.

2. LA ‘GROTTA’ E LA CASA ABBANDONATA: SPAZI CHIUSI COME ESTENSIONE DEL MONDO INTERIORE DEI PROTAGONISTI

Lo sterminato paesaggio groenlandese, brullo e dai colori freddi, trova una controparte in *Kalak* e in *Store Malene* negli spazi chiusi frequentati dai rispettivi protagonisti, Kim e Justine. Nella presente sezione ci si occuperà, in particolare, di una specifica tipologia di luogo chiuso, ovvero il ‘rifugio’ in cui i due personaggi – spinti da diverse motivazioni – si ritirano, trovando solitudine e quiete momentanea. Kim e Justine, in effetti, presentano caratteristiche comuni, fra cui, innanzitutto, un’irrisolutezza esistenziale che li porta alla ricerca di esperienze estreme e alla necessità di mettere alla prova i propri limiti; proprio a questa irrequietezza può essere ricondotta la decisione di entrambi di recarsi in Groenlandia. Kim vuole liberarsi dal proprio problematico passato e, al contempo, vivere un’avventura che gli permetta di «[v]ende hjem som storyteller» (Leine 2019: 67)⁵. Il viaggio della fotografa Justine, invece – almeno nella versione ufficiale, una mezza verità che rac-

5 «Fare ritorno a casa come storyteller.»

conta a turisti curiosi – è mosso da intenti ‘spirituali’, legati alla meditazione e alla riscoperta del sé (Mondrup 2013: 21), anche se è più plausibile che la donna cerchi nel contatto con la dimensione groenlandese una nuova fonte di ispirazione artistica. Emerge, dunque, una certa urgenza creativa da parte di Kim e Justine, che si esplica, da un lato, nella volontà di toccare con mano la quotidianità groenlandese e, dall’altro, nella creazione di una ‘stanza tutta per sé’ in cui dare vita alle proprie aspirazioni artistiche. Questo è il caso della ‘grotta’ di Kim, un locale dedicato alla lettura e alla scrittura, ricavato all’interno dell’appartamento nel Blok 4 che condivide con la moglie Lærke e i figli, così descritto⁶:

Herinde læser jeg stabler af romaner [...], skriver grønlandske stiløvelser og breve. Alting står på sin plads, linjerne er ubrudte, vinklerne rette, fladerne ikke overlæsset med ting. På bordet ligger en vævet dug med mønster fra Telemark, på dugen står to lysestager, forskudt med et forsætligt brud på symmetrien. Dette er min grotte. Her kan jeg trække vejret⁷. (Leine 2019: 91)

Sembra, in base a quanto riportato, che la condizione necessaria per la creazione artistica sia separarsi fisicamente dalla realtà nella quale Kim si è volutamente calato (oltre che dalla propria famiglia). Eppure l’uomo, come confessa in un passaggio di poco successivo, non compie particolari progressi nella scrittura, e si deve sforzare di non perdersi in scene domestiche del condominio di fronte, che può osservare dalla finestra. Quest’ultima, certamente uno degli elementi architettonici più ricorrenti nelle descrizioni letterarie di luoghi domestici, potrebbe corrispondere in questo caso a una soglia tanto fisica quanto simbolica: tramite uno schermo, infatti, Kim compie un primo passo verso quello straniamento che gli permetterebbe di tramutare in *fiction* (o *auto-fiction*) la propria esperienza groenlandese. Si può pensare però che le sue aspirazioni letterarie non possano conciliarsi con la permanenza in Groenlandia; in questo senso non è casuale, forse, che Leine – il cui vissuto biografico, come accennato, si sovrappone in buona parte agli eventi narrati in *Kalak* – riesca a mettere per iscritto le proprie memorie solo una volta fatto ritorno in Danimarca. Secondo questa ipotesi, all’atto della scrittura può essere associata una funzione terapeutica, contrapposta all’ossessione quasi patologica («det der lyder jo som en

6 *Blok*, letteralmente «blocco», è il nome, generalmente seguito da un numero o una lettera, attribuito agli enormi complessi residenziali della città di Nuuk. Il più celebre di questi fu il Blok P, assimilabile al modello dell’*Unité d’Habitation* lecorbusiana e demolito nel 2012 (Bærenholdt 2016: 407).

7 «Qui dentro leggo pile di romanzi [...], scrivo esercizi di stile di groenlandese e lettere. Ogni cosa è al suo posto, le linee sono continue, gli angoli di novanta gradi, le superfici non sono nascoste da oggetti. Il tavolo è coperto da una tovaglia intessuta con motivi del Telemark, sulla tovaglia vi sono due candelabri, disposti deliberatamente in modo da turbare la simmetria. Questa è la mia grotta. Qui posso tirare il fiato.»

sygdom»⁸) sviluppata da Kim nei confronti dell'ex colonia danese e i suoi abitanti (Leine 2019: 322).

Un tratto di morbosità, quasi di voyeurismo, può essere rintracciato effettivamente anche nella scena sopra descritta, e una simile 'appropriazione' di spazi privati altrui si manifesta in maniera ancora più evidente in *Store Malene*, come già evidenziato da Volquardsen. Lo studioso, sebbene giungendo a conclusioni parzialmente diverse rispetto a quelle qui presentate, parla di un onnipresente «topos of invasion» (Volquardsen 2014: 413), che sembra suggerire «an interpretation of *Store Malene* as an allegory on Danish colonization and Danish dominance within the debates on the future of the country, the latter often being criticized by Greenlanders» (*Ibidem*). Nessuno degli spazi privati descritti in *Store Malene*, infatti, appartiene a Justine, che soggiorna nell'area del Kolonihavn, il porto coloniale di Nuuk, dov'è situata la casa dell'infermiera con cui si è scambiata di abitazione per i mesi estivi⁹. Di questo luogo, le cui descrizioni permeano le prime pagine del libro, si parlerà però nel dettaglio più avanti, a proposito del rapporto fra 'danesità' e 'groenlandesità'. Ci si concentrerà qui su un altro spazio chiuso ricorrente (una sorta di equivalente della 'grotta' di Kim), costituito da un appartamento abbandonato facente parte del Blok P, nel quale Justine si intrufola in segreto quando desidera passare del tempo in solitudine.

Il Blok P, all'apparenza uno dei tanti 'casermoni' che costellano il paesaggio di Nuuk, è stato un edificio di forte rilevanza storica e simbolica in relazione al rapporto fra Danimarca e Groenlandia; infatti questo complesso abitativo, che ospitava l'1% della popolazione groenlandese, fu ultimato nel 1966, nel periodo di 'danesizzazione' e modernizzazione della Groenlandia, che vide, fra le altre cose, la ricollocazione di un gran numero di groenlandesi in contesti urbani (Nielsen 2016: 47-49). L'edificio, non di rado problematizzato nel discorso pubblico danese, appare anche in numerose rappresentazioni letterarie della Groenlandia: oltre a *Store Malene* e a *Kalak* si cita, ad esempio, il noir *Pigen uden hud* (2017; *La ragazza senza pelle*) di Mads Peder Nordbo, nel quale il Blok P viene rappresentato come teatro di alcuni dei noti problemi sociali che affliggono l'ex colonia danese (violenza domestica, abusi, ecc.). Justine, stuzzicata da una conversazione avuta con Jesper, un turista danese incontrato a Nuuk, prova un fremito ogni qual volta si ritrova a orbitare nell'area del Blok P – che nel romanzo è un edificio fantasma, sgomberato, ma non ancora demolito –, finché un giorno decide di introdurvisi. La donna riesce a farsi strada sino a un appartamento del quinto piano e le si para davanti una scena desolante: infissi sostituiti con cartone, cocci sparsi, macchie di grasso sulle pareti e pile di tovaglioli sporchi

8 «Sembrebberbe una vera e propria malattia.»

9 Non viene specificato, nel testo, se l'infermiera sia danese o groenlandese. Da un confronto con l'autrice del romanzo emerge tuttavia che si tratta di una donna danese. Approfitto dell'occasione per ringraziare Iben Mondrup per l'interesse dimostrato nei confronti del mio lavoro di ricerca.

di sangue (Mondrup 2013: 61-62). Il primo impulso di Justine è afferrare la macchina fotografica: «Hvor lang tid hun er i Blok P, ved hun ikke. Hun går rundt i rummene og fotograferer. Efterladenskaberne, hun ser dem som en tilstand. Hun føler sig sikker på at ingen kommer her mere; de der var her, er gået, bort eller væk» (Mondrup 2013: 62)¹⁰. Si noti innanzitutto che, nelle righe citate, si aggiunge alla dimensione spaziale un cenno alla temporalità, che pare annullarsi nel momento in cui alla mera osservazione subentra l'atto creativo. Come già era successo in *Kalak*, poi, l'oggetto delle attenzioni di Justine – la vita privata di una famiglia groenlandese – viene mediato dalla presenza di uno schermo, costituito in questo caso dalla macchina fotografica.

Si potrebbe pensare che sia la finestra sia l'obiettivo fotografico costituiscono una 'soglia', da intendersi in senso benjaminiano. Stando alla lettura di *Das Passagen-Werk* di Anna Lazzarini, infatti, la *Schwelle* («soglia») è definibile come «un'esperienza liminale, uno spazio-tempo in cui la persona si trova in uno stato di sospensione fra prima e dopo, dentro e fuori, fra una condizione che si appresta a lasciare e una che non le appartiene ancora» (Lazzarini 2016: 50). Questi presupposti sembrano corrispondere, in effetti, tanto all'esperienza groenlandese di Kim e Justine *in toto* quanto ai passaggi citati, che potrebbero dunque essere interpretati, secondo questa suggestione, come una sorta di *mise en abyme*. Se da un lato la permanenza in Groenlandia di entrambi corrisponde a un momento di «*Stillstand*», di stasi, (Lazzarini 2016: 53) – per usare un altro termine mutuato da Benjamin –, dall'altro una simile dialettica fra passato, presente e futuro può essere riscontrata negli attimi che precedono e seguono la collocazione all'interno delle due 'soglie' menzionate. L'immagine che si coglie, dunque, potrebbe anche essere definita «cronotopica», in quanto fondata su un'indissolubile unione fra la dimensione spaziale e quella temporale e su una 'reificazione' di quest'ultima (vid. Bakhtin 1981: 84-85).

D'altro canto, però, è innegabile che le scene riportate si prestino anche a una lettura postcoloniale, poiché esse, oltre a gettare luce sul mondo interiore dei due protagonisti, rimandano inevitabilmente al rapporto con la dimensione della 'groenlandesità'. Quest'ultima, infatti, è rappresentata come altro da sé, nonostante i tentativi di Justine e di Kim di inserirvisi dall'interno e farne esperienza diretta: proprio la presenza di uno schermo, di una 'soglia' sembra confermare l'esistenza di un confine irriducibile. Questi spunti verranno elaborati con più puntualità nel paragrafo seguente, nel quale ci si soffermerà su luoghi chiusi ritenuti significativi a proposito del rapporto fra 'danesità' e 'groenlandesità' in *Store Malene* e *Kalak*; come si

¹⁰ «Non ha idea di quanto tempo abbia passato nel Blok P. Gira per le stanze e scatta fotografie. Vede quei resti come qualcosa di immutabile. È sicura che nessuno verrà mai più qui: quelli che ci abitavano se ne sono andati via, per sempre.»

vedrà, poi, emergeranno a questo proposito differenze piuttosto sostanziali fra i due romanzi.

3. ABITAZIONI 'GROENLANDESI': TRA APPROPRIAZIONE E DESIDERIO DI CONFONDERSI

Come accennato, una prospettiva simile a quella del presente contributo è stata adottata anche da Dybdal e Grønlund, che applicano le nozioni di 'spazio', 'luogo' e 'non luogo' all'analisi di una selezione di opere afferenti alla *dansk grønlandslitteratur*. Gli studiosi, in particolare, si soffermano brevemente su alcuni elementi topici di questo genere letterario (come la descrizione della vita in Danimarca in opposizione alla vita in Groenlandia, il viaggio per raggiungere l'isola ecc.), per poi concentrarsi, tra l'altro, sulle *barakker* («baracche»), gli alloggi degli operai stagionali danesi che si recavano in Groenlandia negli anni della modernizzazione (Dybdal - Grønlund 2020: 38-40). La scelta di questo focus conduce, come ci si potrebbe aspettare, a collegamenti con questioni di classe, che verranno tralasciate in questa sede – anche perché qui ci si occuperà, come già specificato, di spazi appartenenti alla sfera privata.

Come anticipato sopra, la descrizione dell'alloggio di Justine a Nuuk occupa buona parte delle prime pagine di *Store Malene*, che si apre con l'immagine della protagonista che ammira il paesaggio groenlandese, seduta a una finestra della casa in cui alloggia per l'estate; la finestra dà su Godthåbsfjorden, il fiordo che lambisce Nuuk, offrendo una vista sui monti circostanti. Justine rimane seduta a lungo, perdendo la cognizione del tempo, in attesa che una balena, che aveva avvistato tempo prima, riemerge dalle acque: «I det grønne hus er tiden elastisk, hun kan vente på hvalen så længe det tager» (Mondrup 2013: 5)¹¹. Come si legge, non manca nemmeno qui un riferimento allo spazio-tempo; oltre ad avanzare considerazioni sull'interiorità della protagonista, si può azzardare, in questo caso, un collegamento con una visione esotizzante della Groenlandia. Infatti, la descrizione del paesaggio groenlandese, primo approccio del lettore al romanzo, si sviluppa secondo modalità note – e stereotipiche: la narrazione indugia sugli elementi naturali nonostante la scena si svolga in un luogo chiuso, e l'avvistamento della balena potrebbe essere concepito come un ulteriore elemento atto ad allineare gli avvenimenti alle aspettative di un fruitore danese –. Si noti, poi, che persino la casa dell'infermiera e la città di Nuuk vengono descritte in termini 'organici', quasi fossero parte integrante della natura all'interno della quale sono collocate (Mondrup 2013: 6-7). L'equazione tra Groenlandia (o groenlandesi) e paesaggio naturale,

¹¹ «In quella casa verde il tempo è elastico, può aspettare la balena per tutto il tempo necessario.»

come anticipato, è tutt'altro che nuova; è a proposito di questa concezione, ad esempio, che l'artista groenlandese Pia Arke (1958-2007) ha ideato la performance *Arctic Hysteria*, realizzata nel 1996 (Thisted 2012: 279-281); quest'ultima consiste in un video che mostra l'artista stessa, nuda, che si adagia su una gigantografia di uno scorcio naturale tipicamente groenlandese, «pressing herself against it, attempting to get into contact with it, become one with it – but ends up by tearing the picture to pieces» (Thisted 2012: 279). La performance si configura dunque come rappresentazione visiva della riappropriazione dell'identità groenlandese a scapito di sguardi esterni. Nel rimando verso una dimensione temporale 'elastica' riecheggia, invece, la *timelessness* più volte descritta da Said (2003) come una delle caratteristiche ricorrenti nell'Oriente immaginato dall'Occidente. In questo caso l'atemporalità è suggellata dall'immutabilità (o presunta tale) del paesaggio groenlandese e in tal senso non è un caso, forse, che nonostante *Store Malene* sia ambientato nella capitale della Groenlandia, l'aspetto naturalistico venga immediatamente portato agli occhi del lettore, anche a partire dal titolo. L'applicazione al contesto nord-atlantico dei meccanismi descritti da Said a proposito dell'Oriente è tutt'altro che nuova: basti pensare al termine «Arctic Orientalism», coniato da Thisted negli anni Novanta parallelamente all'«Eskimo Orientalism» di Ann Fienup-Riordan, o alle definizioni di «Nordientalism» e «Arcticity», teorizzate rispettivamente da Hans Hauge e Gísli Pálsson (Thisted 2012: 281).

Oltre agli aspetti appena menzionati, nella scena iniziale torna ancora una volta il motivo dell'appropriazione, dell'invasione di spazi privati altrui, e questo è particolarmente evidente nel momento in cui Justine fruga negli armadi dell'infermiera:

Hun har ikke noget at gøre i skabet, jo, hun har sagt til sig selv at der måske ligger nogle batterier, men det er ikke grund nok til at åbne det, og nu står hun og ser ind i skabet. [...] på øverste hylde lige ud for hendes næse står en porcelænsfigur af en lille dreng og en høne. Den er placeret oven på en stak kuverter [...]. Uvilkårlig stikker hun hånden frem, fjerner forsigtigt figuren og tager kuverterne¹². (Mondrup 2013: 10)

Justine, già in una casa estranea, curiosa nei mobili della sua ospite e decide di aprire alcune buste che scorge nell'armadio – compiendo, di fatto, un'ulteriore violazione degli spazi dell'infermiera, nonché della sua privacy –. Le buste, il cui contenuto a un primo sguardo pare a Justine di scarso interesse,

¹² «Non dovrebbe rovistare nell'armadio, sì, si è giustificata dicendo che forse lì troverà alcune batterie, ma non è un buon motivo per aprirlo, e ora sta guardando cosa c'è dentro. [...] Sul ripiano più alto, proprio in corrispondenza del suo naso, c'è una figura di porcellana raffigurante un bambino e una gallina. È posizionata sopra una pila di buste [...]. Senza pensarci allunga la mano, spostata con cautela la figura di porcellana e prende le buste.»

contengono una serie di ritratti senza veli di un uomo groenlandese; la donna si sente immediatamente attratta dal giovane, che un giorno, per caso, incontra in città. Con quest'ultimo Justine instaura una relazione disfunzionale, in cui emerge ancora una volta l'idea di violenza, intesa come deliberata trasgressione dei confini stabiliti dalle diverse parti; la fotografa, infatti, forza l'uomo, che non vorrebbe più avere a che fare con lei, a ulteriori contatti, e arriva addirittura a volerlo fotografare in atteggiamenti intimi con una sua conoscente danese, Mette. Dunque, mentre si ha un ribaltamento di una concezione 'tradizionale' dei rapporti di potere fra uomo e donna, si ha un chiaro esempio di atteggiamento abusivo da parte di una rappresentante della 'danesità' nei confronti di un groenlandese. L'assimilazione tra l'incontro-scontro tra i sessi e le categorie 'danesità' e 'groenlandesità' è tutt'altro che inedita: è, ad esempio, al centro di una poesia di Sven Holm facente parte della raccolta *Luftens temperament og 33 andre digte fra Grønland* (1978; *Il temperamento dell'aria e altre 33 poesie dalla Groenlandia*), intitolata *De tre køn (I tre sessi)*, nella quale il poeta, con fare provocatorio, si chiede: «hvordan vil du opretholde et rigsfællesskab / når retten til riget og kroppene ikke er fælles?» (Holm 1978: pagina non specificata)¹³. La stessa poesia viene citata da Thisted a proposito di *Kalak*, in riferimento alla triangolazione uomo danese/uomo groenlandese/donna che il romanzo di Leine sembra riproporre, pur ricombinando alcuni elementi: infatti, le numerose donne groenlandesi che vengono rappresentate in *Kalak* sono tutt'altro che prive di agentività e, continua la studiosa, «bruger Kim fuldstændig på samme måde, som danske mænd plejer at bruge grønlandske kvinder» (Thisted 2011: 278)¹⁴. Non dissimilmente, Mondrup propone in *Store Malene* una ricombinazione inedita degli stessi elementi.

Anche in *Kalak* vi sono spazi chiusi che possono assurgere a luogo di interazione fra le dimensioni 'inconciliabili' di 'danesità' e 'groenlandesità' e che rimandano, sebbene su un micro-livello, al rapporto del protagonista con l'alterità. Infatti, mentre nel caso di Justine, come si è visto, prevale l'appropriazione non consensuale, Kim mostra tutt'altro atteggiamento nei confronti della Groenlandia e dei suoi abitanti. La sua disposizione favorevole è già tradita dal titolo del romanzo, *Kalak* («vero groenlandese»), ed è il soprannome dato a Kim da una delle sue amanti del luogo, Karina (Leine 2019: 100). Queste donne svolgono un ruolo chiave nell'introduzione di Kim a luoghi preclusi alla maggior parte dei danesi emigrati in Groenlandia (Thisted 2011: 271):

Jeg kortlægger en hidtil skjult del af byen, den der ligger bag murene. Huse, lejligheder, hybler, kollegieværelser, jeg overnatter på madrasser på gulvet i nøgne rum, i luksuøse soveværelser,

¹³ «Come si può serbare il Regno di Danimarca in quanto comunità, se nemmeno il diritto a regnare e alla determinazione dei corpi è comune?»

¹⁴ «Usano Kim esattamente nel modo in cui le donne groenlandesi vengono solitamente usate da uomini danesi.»

køjesenge, sofaer. Nogle gange ligger der flere par i samme værelse, børn, gamle, hele familier. Der er ingen forlegenhed forbundet med det [...]. Boligforholdene er nu engang som de er, og det indretter man sig efter. Endnu et levn fra storfamiliernes tid [...]. I disse nattemørke lejligheder erhverver jeg en større viden om grønlandsk mentalitet, sprog og skikke end alverdens bøger kunne have lært mig¹⁵. (Leine 2019: 132-133)

Nell'estratto riportato, come si nota, il narratore non si sofferma su un singolo luogo ritenuto particolarmente significativo per la *Bildung* di Kim; vi è, invece, un sommario elenco degli spazi in cui il personaggio trascorre la notte, in compagnia di donne incontrate poco prima. Il focus, dunque, sembrerebbe essere posto sulle proprietà di questo insieme di spazi 'groenlandesi', più che su un ambiente preciso e circoscritto. A questo proposito potrebbe tornare utile il concetto di «non luogo», già applicato da Dybdal e Grønlund allo studio di luoghi di interazione dano-groenlandesi all'interno della *dansk grønlandslitteratur*. Gli spazi descritti da Kim nel paragrafo sopracitato, infatti, – pur essendo almeno in parte «relazionali» (Augé 1992: 100) – sono privi di un qualsiasi valore storico e identitario, e ciò li avvicina alla definizione di *non-lieux* di Augé (*Ibidem*) –. Degno di interesse è il contrasto tra l'impersonalità e l'astoricità di tali spazi e il legame con il «tempo delle famiglie allargate» e, per esteso, con quella che sembrerebbe essere una tradizione etnicamente connotata. I non luoghi potrebbero essere qui associati a pratiche (cripto)coloniali che mirano, più o meno direttamente, a un'omogeneizzazione culturale a scapito della parte oppressa. In quest'ottica, l'«occupazione» groenlandese dei non luoghi sopra descritti potrebbe essere intesa come una sorta di *writing back*, che si realizza però su un piano più puramente spaziale.

Considerando invece il punto di vista di Kim, si potrebbe riflettere sul concetto di eterotopia foucaultiano e, in particolare, sulla metafora dello specchio, utilizzata dal filosofo francese per spiegare la differenza tra utopia ed eterotopia. Nello specchio, scrive Foucault, «je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas» (1994: 756). Similmente, Kim prova un forte senso di appartenenza verso i luoghi 'segreti' nei quali le sue amanti lo conducono, e arriva a identificarsi nell'immagine di sé proiettata all'interno di essi – come groenlandese a tutti gli effetti, come *kalak* –. Questi spazi potrebbero essere definiti come eterotopie perché, pur essendo

15 «Mappo una parte della città che fino a questo momento mi era sconosciuta, la parte che si cela dietro ai muri. Case, appartamenti, dormitori, studentati, dormo su materassi lasciati sul pavimento in stanze vuote, in camere da letto lussuose, su letti a castello, su divani. Talvolta condivido queste stanze con altre coppie, bambini, anziani, intere famiglie. Non c'è alcun imbarazzo a riguardo [...]. Le condizioni abitative sono quelle che sono e ci si adatta di conseguenza. Un'ultima reliquia del tempo delle famiglie allargate [...]. In questi appartamenti bui come la notte acquisisco più conoscenze sulla mentalità, sulla lingua e gli usi groenlandesi di quanti ne avrei potute imparare da un libro.»

realistici (e reali, visto che il testo si presenta come «erindringsroman», «romanzo di memorie»), vengono associati a caratteristiche, elementi o discorsi che non gli sono propri (vid. Foucault 1994: 755-756): in queste abitazioni groenlandesi, Kim scorge in effetti una via di fuga dal proprio disagio esistenziale, derivato in gran parte da un passato di abusi da parte del padre, in Danimarca. La «hidtil skjult del af byen» descritta nel paragrafo sopra menzionato, però, potrebbe anche costituire, grazie alla presenza di Kim, un luogo di ibridazione, nel quale l'opposizione binaria fra 'danesità' e 'groenlandesità' sembra venire meno, cedendo il passo alla negoziazione di una nuova identità¹⁶. A questo proposito, sembra inevitabile fare riferimento a *The Location of Culture* (1994) di Homi Bhabha e, in particolare, al concetto di *third space* – che, pur non alludendo necessariamente a un luogo concreto e identificabile, può risultare utile nella presente analisi –. Nella mutua interazione fra Kim e gli abitanti di questi 'spazi intermedi' si ha, infatti, una ridefinizione del termine 'groenlandese': questo appellativo perde – almeno in parte – la sua connotazione più prettamente etnica, e arriva a essere inteso in maniera performativa, portando di fatto a un'ibridazione. Kim viene definito (e si definisce) come *kalak* perché si comporta come tale; un esempio può essere fornito dalla scena che segue, che si svolge in ospedale, altro luogo di contatto fra groenlandesi e danesi: «På afdelingen serveres der grønlandsk mad hver dag [...]. Mine danske kolleger rynker på næsen og synes det er modbydeligt, men jeg lægger på tallerkenen, jeg gør et nummer ud af det og spiser sammen med mine grønlandske kolleger i smug bag en lukket dør [...]» (Leine 2019: 100-101)¹⁷. Da un lato, dunque, le categorie 'groenlandesità' e 'danesità' vengono rappresentate come permeabili, passibili di rimescolamento; dall'altro, però, l'immagine della porta chiusa, pur rimandando a un'«assimilazione» totale di Kim, suggerisce la permanenza di una barriera invalicabile tra gli altri impiegati danesi e il contesto groenlandese. Come già notato da Thisted, quindi, Leine mostra una certa ambiguità nel rapportarsi agli stereotipi nati e perpetuati all'interno della *dansk grønlandslitteratur* (2011: 278-279); vi è sì un abbandono dell'associazione fra etnicità e determinati schemi comportamentali, ma nel momento in cui Kim si appropria di questi ultimi – e diventa, per questo, un groenlandese a tutti gli effetti – si ha pur sempre una reificazione di tratti culturali e, di conseguenza, si ribadiscono preconcetti esistenti da parte danese. «Det er romanens paradoks», commenta Thisted, esprimendosi sugli aspetti problematici di *Kalak*, «at den på en gang undsiger og reproducere disse positioner» (2011: 285)¹⁸.

16 «Parte della città fino a quel momento sconosciuta.»

17 «In reparto viene servito tutti i giorni cibo groenlandese [...]. I miei colleghi danesi storcono il naso e pensano sia disgustoso, io riempio il mio piatto con ostentazione e mangio in segreto con i colleghi groenlandesi, dietro a una porta chiusa [...].»

18 «È il paradosso di questo romanzo, che, allo stesso tempo, rifugge e riproduce queste posizioni.»

4. GROENLANDIA E DANIMARCA: DICOTOMIA TRA SPAZI CHIUSI E APERTI

Gli spazi chiusi presi in considerazione, ovvero i ‘rifugi’ di Kim e Justine e le case ‘groenlandesi’ che li ospitano, sono in netta contrapposizione con il paesaggio naturale dell'ex colonia artica, che costituisce un vero e proprio elemento topico della *dansk grønlandslitteratur*. Ci si potrebbe domandare se questa dialettica tra chiuso e aperto non possa essere applicata anche a Groenlandia e Danimarca, macro-spazi certamente aperti, ma dotati di una forte carica simbolica, soprattutto se li si considera in relazione alle più canoniche modalità di svolgimento di testi afferenti a questo genere letterario. Come osservato da Dybdal e Grønlund (2020: 38), infatti, questo tipo di romanzo prende tipicamente avvio in Danimarca, luogo di provenienza del (o della) protagonista, che – per vari motivi – decide di passare un periodo più o meno lungo in Groenlandia. A dire il vero, questa condizione non si realizza in *Store Malene*, che si apre già a Nuuk; riferimenti alla vita copenagheese di Justine possono però essere trovati in *En to tre – Justine* (2012; *Uno due tre – Justine*), primo romanzo di Mondrup che vede la fotografa come protagonista. Il paragone costante fra Danimarca e Groenlandia, sebbene in una declinazione a tratti inedita¹⁹, è invece molto più esplicito in *Kalak*, nel quale si può scorgere con chiarezza l'assunto di Dybdal e Grønlund per cui «fælles for danskerne – et gammelt motiv i den danske grønlandslitteratur – er forestillingen om Grønland som et *alternativ* til tilværelsen i Danmark» (2020: 38)²⁰. Non è inusuale, dunque, che Danimarca e Groenlandia vengano concepite, descritte o riscritte in termini di coppie oppositive; tra quest'ultime, una delle più celebri e inflazionate è certamente il binomio *natur/kultur*, sorto in età coloniale e ampiamente presente anche in rappresentazioni letterarie più recenti (Thisted 2003: 60). L'opposizione aperto/chiuso presenta una certa affinità con la coppia sopra citata – soprattutto se si considera la (già nota) sovrapposizione metonimica fra Groenlandia e paesaggio groenlandese –.

Non mancano, nei due testi studiati, momenti in cui la sterminata natura groenlandese – o la libertà che vi si associa – sembra suscitare nei personaggi un senso d'appartenenza o, più spesso, di desiderio: «Jeg har aldrig følt mig mere hjemme nogen steder end her i Grønland», dichiara Mette, poco prima di proporre a Justine e al marito di bere un drink, che lui vorrebbe preparare con il ghiaccio ricavato da un blocco sul mare (Mondrup 2013: 40)²¹. Jesper, che aveva già provato una volta l'*indlandsis*, il ghiaccio perenne dell'entroterra groenlandese, ricorda che questo era «helt anderledes end

19 A proposito di *Kalak*, Kirsten Thisted (2011: 274) parla, infatti, non di una contrapposizione binaria fra Danimarca e Groenlandia, ma di diverse triangolazioni: la prima fra paese natale/Copenaghen/Nuuk e l'altra fra Danimarca/Groenlandia occidentale/Groenlandia orientale. L'argomento sarà approfondito più avanti.

20 «Un tratto che accumuna i danesi – e un vecchio motivo della letteratura danese sulla Groenlandia – è l'idea che la Groenlandia costituisca un'*alternativa* alla vita in Danimarca.»

21 «In nessun luogo mi sono mai sentita a casa come qui in Groenlandia.»

de isterninger man selv laver i fryseren» (Mondrup 2013: 41)²². Il referente implicito di questa frase sembrerebbe proprio lo stile di vita che caratterizza la Danimarca e i suoi abitanti, lontani da un contatto diretto con la natura e, in un certo senso, prigionieri di un'esistenza non 'autentica'. Si noti, fra l'altro, che nell'immagine descritta vi è una chiara contrapposizione tra spazi aperti e chiusi: da un lato, infatti, si ha un'interminabile distesa di ghiacci, la cui controparte è un banale e angusto elettrodomestico. La dicotomia fra Danimarca/Groenlandia e chiuso/aperto assume, sempre nei discorsi di Mette e Jesper, anche una connotazione più prettamente metaforica: «Man tager alting mere afslappet heroppe [...] – har I ikke lagt mærke til at man kan gå alle vegne? Det ville aldrig kunne lade sig gøre i Danmark», afferma Jesper a un certo punto (Mondrup 2013: 37-38)²³. L'uomo sembra affascinato dalla possibilità di visitare qualsiasi luogo desideri, nonché dall'assenza di particolari divieti e limitazioni su suolo groenlandese; parallelamente alla concezione della Groenlandia come spazio aperto – e della Danimarca come spazio chiuso che vi si oppone – fa capolino, dunque, l'idea di una libertà che non si è mai potuta assaporare in patria. Quest'associazione, come si può immaginare, è tutt'altro che nuova: Thisted (2003: 38), ad esempio, ricorda che all'epoca di *Isbjørnen* (1887; *L'orso polare*), di Henrik Pontoppidan, una delle prime rappresentazioni letterarie della Groenlandia, quest'ultima è già «forlængst etableret som et 'eventyrrige', åbent for diverse betydnings og værditilskrivninger med rod i beskriverens egne længsler og forestillingsverden»²⁴.

La componente avventurosa, come si è visto, è stata citata anche da Kim a proposito delle circostanze che lo hanno portato a stabilirsi in Groenlandia. Tuttavia, sebbene anche in *Kalak* Groenlandia e Danimarca vengano concepite rispettivamente come uno spazio aperto e uno chiuso, il rapporto fra i due elementi è meno lineare in questo secondo caso, ed è complicato dal vissuto di Kim e dai suoi moti interiori. Sono diversi i motivi per cui Leine (e, di conseguenza, Kim) si inserisce solo parzialmente nella tradizione seguita, o volutamente imitata, da Mondrup: innanzitutto, autore e personaggio finzionale sono nati e vissuti in Norvegia, per alcuni anni – nonostante entrambi si riconoscano sostanzialmente come danesi, e la presenza di questo terzo elemento aggiunge alla concezione di Danimarca e Groenlandia di Kim una dimensione del tutto unica, personale –. La Norvegia, all'interno di questo triangolo, oscilla tra i poli Danimarca/Groenlandia, senza mai assumere una collocazione fissa. Il protagonista, appena trasferitosi dal padre, a Copenaghen, afferma di non riuscire ad abituarsi alla «evindelige uro i atmosfæren» che caratterizza la Danimarca, terra piatta, del tutto priva di

22 «Totalmente diverso dai cubetti di ghiaccio che si fanno a casa, nel freezer.»

23 «Quassù si prende tutto in maniera più rilassata [...] – non avete notato che si può andare ovunque? Questo in Danimarca non sarebbe mai possibile.»

24 «Da tempo concepita come 'luogo di avventura', aperto a diverse associazioni con significati e valori che originano dai desideri e dall'immaginazione di chi descrive.»

rilievi montuosi e incessantemente sferzata dal vento (Leine 2019: 20)²⁵. Una volta tornato in Norvegia per le ferie, invece, Kim si rende conto di non sopportare più l'aria che si respira nella sua terra natale, che il ragazzo definisce «immobile» (Leine 2019: 63). Dunque, mentre alla Danimarca venivano associate caratteristiche che, paradossalmente, sono proprie di uno spazio aperto – sebbene «inquieto» –, con l'arrivo in Groenlandia e la conoscenza di questa terra si ha un netto rovesciamento di questo primo assunto. La claustrofobia associata alla vita danese emerge con particolare forza, come ci si immagina, in relazione a quei luoghi legati al padre di Kim e, inevitabilmente, agli abusi subiti, come l'appartamento in Schacksgade, a Copenaghen. Il protagonista frequenta questo spazio anche in età adulta, durante le parentesi danesi che caratterizzano la sua permanenza in Groenlandia. Si consideri l'estratto che segue:

Lejligheden i Schacksgade er et nulpunkt, den onde cirkels begyndelse og slutning, hvor tiden omringer tiden, og alkohol indtages klokken fire om morgenen, men ikke længere får mig til at stige, kun synke [...]. Sidst på natten, efter tre, fire timers søvn vågner jeg med en voldsom angst og en tørst af en anden verden [...]²⁶. (Leine 2019: 121-122)

La casa del padre, non casualmente, si fa teatro dei primi problemi di dipendenza da sostanze di Kim. La frase «tiden omringer tiden» rimanda certamente alla perdita di ogni cognizione spazio-temporale da parte di Kim, e la sua circolarità (nonché l'uso del verbo «omgive» stesso, «circondare», «accerchiare») suggerisce un forte senso di oppressione, di reclusione. Kim sogna di un «mondo altro» – non solo rispetto al soffocante appartamento di Schacksgade, ma alla Danimarca nella sua interezza: persino al pensiero dei suoi figli dall'altra parte dell'Atlantico, l'uomo si immagina l'angoscia che proverà ogni volta che sarà con loro, su suolo danese, lontano dalla 'sua' Groenlandia (Leine 2019: 329). In effetti, in un paio di occasioni in cui Kim fa ritorno dalla Groenlandia per qualche tempo, il cielo danese viene definito simile a «gammelt opvaskevand», ad acqua usata per lavare le stoviglie; il cielo che sovrasta la Danimarca, dunque, è sporco, opaco, asfissiante (323). Questa immagine stride con i cenni al cielo groenlandese presenti nel romanzo; basti citare l'episodio in cui Kim, nella Groenlandia del Nord, esce ad ammirare l'aurora boreale: il cielo, in questa scena, è descritto come uno schermo cangiante nel quale si riflette, in parte, il candore della neve, e l'aria è così cristallina che permette di distinguere i più minuti dettagli del

25 «Eterna inquietudine nell'atmosfera.»

26 «L'appartamento nella Schacksgade è un punto zero, l'inizio e la fine del circolo vizioso in cui il tempo accerchia il tempo, e inizio a bere alcool alle quattro del mattino, ma non mi tira più su, mi fa solo sprofondare [...]. A tarda notte, dopo tre, quattro ore di sonno mi alzo con una violenta angoscia e una sete di un mondo altro [...].»

paesaggio circostante (185-186). D'altra parte, però, nel momento in cui il disagio psicologico di Kim si acuisce, persino la natura groenlandese gli pare improvvisamente muta e incapace di fornire una qualche comprensione o consolazione: «Men naturen har taget et skridt tilbage, den er hverken truende eller blid, dødbringende eller øm, som den plejede at være. Den er dér, og jeg er hér. Vi er ikke længere på talefod med hinanden» (329-330)²⁷. L'interruzione di questo dialogo – nonché di una relazione esclusiva con la Groenlandia, ossessione e ancora di salvezza di Kim – non lascia all'uomo altra opzione che l'autodistruzione, consumata attraverso l'abuso di sostanze.

5. SPAZI CHIUSI – REALI O METAFORICI – NELLA GROENLANDIA DI KALAK E STORE MALENE

Kalak e *Store Malene*, rispettivi romanzi 'groenlandesi' di Leine e Mondrup, offrono, come si è potuto constatare, diversi spunti ai fini di un'analisi spaziale incentrata su luoghi chiusi o sulla contrapposizione fra le categorie chiuso/aperto. Il presente studio è stato condotto su tre diversi tipi di spazi chiusi, che possono essere sinteticamente definiti come segue: 1) spazi legati al mondo interiore dei personaggi danesi e alla loro individualità; 2) spazi d'interazione con l'alterità 'groenlandese', o che possono essere ricondotti a tale relazione; 3) la Danimarca come macro-spazio chiuso contrapposto alla sconfinata Groenlandia. Vi è dunque un movimento dalla soggettività dei protagonisti Kim e Justine a una dimensione 'collettiva', macroscopica, ed è stato inevitabile, nel corso di questo passaggio, soffermarsi sul carattere più prettamente relazionale dei luoghi presi in esame. Nello specifico, sono state avanzate considerazioni sul rapporto fra 'danesità' e 'groenlandesità', categorie sostanzialmente astratte, ma giustapposte, negli esempi presi in esame, a luoghi concreti.

Le abitazioni 'groenlandesi' frequentate da Kim e Justine, in effetti, rimandano in maniera quasi metonimica al rapporto con l'Altro che caratterizza i due personaggi e, in tal senso, potrebbero essere considerate delle eterotopie; la modalità prediletta dalla fotografa nel suo avvicinamento alla Groenlandia e ai suoi abitanti è costituito dall'appropriazione e dal superamento di confini stabiliti (e che, in territorio danese, non verrebbero però messi in discussione). Kim, invece, lungi dal commettere azioni non consensuali nei confronti di persone groenlandesi o dei loro spazi, trova nelle case delle sue amanti luoghi di accesso alla 'groenlandesità', di cui vorrebbe diventare parte a tutti gli effetti. Dall'attitudine di Justine e dei danesi Mette

²⁷ «Ma la natura ha fatto un passo indietro, non è più né minacciosa né clemente, foriera di morte o amorevole, come era solita essere. Se ne sta lì, e io me ne sto qui. Non siamo più in confidenza.»

e Jesper, dunque, emerge un atteggiamento anacronisticamente ‘coloniale’, cui fa da contraltare, da parte di Kim, una vera e propria affinità elettiva nei confronti della Groenlandia e dei groenlandesi.

D'altra parte, come è stato evidenziato nel secondo paragrafo, entrambi i protagonisti dei romanzi mostrano la tendenza a considerare la Groenlandia come veicolo di realizzazione delle proprie aspirazioni artistico-letterarie, o almeno come fonte di ispirazione: questa attitudine, in particolare, spicca in relazione allo spazio del ‘rifugio’, presente sia in *Kalak* sia in *Store Malene*. Qui Kim e Justine, ritirandosi da ogni forma di socialità, si dedicano – o tentano di dedicarsi – alla creazione artistica, sollecitata da un contatto mediato con la realtà groenlandese. Questa mediazione si concretizza negli elementi della finestra, nel caso di *Kalak*, e dell’obiettivo fotografico, in *Store Malene*; si è pensato che il concetto benjaminiano di «soglia» potesse tornare utile a questo proposito, poiché si presta come raccordo fra l’oggettività, la materialità di questi spazi e la soggettività dei due protagonisti.

Quest’ultima, come si è visto, emerge con forza anche a proposito della concezione della Danimarca come spazio ‘chiuso’ – contrapposto, secondo le più tipiche modalità della *dansk grønlandslitteratur* – alla Groenlandia; il discorso, nelle parole di Jesper e Mette, viene declinato in maniera piuttosto stereotipata, con un’associazione diretta fra la sconfinatezza della Groenlandia e il senso di libertà che essa offre (e che non può essere sperimentato su suolo danese). Diverso è invece il caso del ‘groenlandese’ Kim, nel quale il contatto con la Danimarca, o anche solo il suo ricordo, suscita angoscia e claustrofobia, sensazioni che possono essere sì ricondotte al motivo letterario sopra descritto ma che sono imputabili anche a motivi biografici. In Danimarca, infatti, Kim intrattiene una relazione sessuale col padre, uno specifico tipo di violenza solitamente associato al problematico contesto postcoloniale groenlandese (Thisted 2011: 269), ma che, nel caso di *Kalak*, viene perpetrato in un appartamento copenagheese.

Bibliografia

- Augé M., 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bakhtin M.M., 1981, *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*, in M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination*, trad. dal russo all’inglese di C. Emerson e M. Holquist, Austin, University of Texas Press (ed. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Khudozhestvennaia literatura, 1975): 84-258.

- Bhabha H. K., 1994, *The Location of Culture*, London - New York, Routledge.
- Bærenholdt J.O., 2016, *The Disconnected Experience of Some Designed Places*, in M. Bille - T. Flohr Sørensen (eds.), *Elements of Architecture. Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, Abingdon, Oxon - New York, Routledge: 406-423.
- Dybdal E., 2021, *Litteraturen rykker nordpå. Om Grønland i 10'ernes danske litteratur*, «Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik» 85: 115-128.
- Dybdal E. - Grønlund A., 2020, *Bygder og barakker. Arbejdspladsen som konfliktzone i dansk grønlandslitteratur*, «Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik» 84: 35-47.
- Foucault M., 1994, *Des espaces autres*, in D. Defert - F. Ewald - J. Lagrange (dirs.), *Dits et écrits: 1954-1988*, IV, Paris, Éditions Gallimard: 752-762.
- Holm S., 1978, *Luftens temperament og 33 andre digte fra Grønland*, Holsteinsborg, Nordiske Landes Bogforlag.
- Lazzarini A., 2016, *Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia*, «Intersezioni» 1: 49-69.
- Leine K., 2019, *Kalak*, København, Gyldendal, (2007).
- Mondrup I., 2013, *Store Malene*, København, Gyldendal.
- Nielsen K.H., 2016, *Small State Preoccupations: Science and Technology in the Pursuit of Modernization, Security, and Sovereignty in Greenland*, in R.E. Doel - K.C. Harper - M. Heymann (eds.), *Exploring Greenland. Cold War Science and Technology on Ice*, New York, Palgrave Macmillan: 47-71.
- Said E.W., 2003, *Orientalism*, London, Penguin (Penguin Modern Classics), (1978).
- Thisted K., 2003, *Danske Grønlandsfiktioner: Om billedet af Grønland i dansk litteratur*, «Kosmorama» 232: 32-67.
- , 2011, «Gi'r du en øl, dansker?»: Kim Leine og de danske stereotyper om Grønland, in J. Schimanski - C. Theodorsen - H. Howlid Wærp (red.), *Reiser og ekspedisjoner i det litterære Arktis*, Trondheim, Tapir Akademisk Forlag: 263-290.
- , 2012, *De-Framing the Indigenous Body. Ethnography, Landscape and Cultural of Belonging in the Art of Pia Arke*, «Nordlit» 29: 279-298.
- , 2013, *Hvis du fløjter efter nordlyset: Dansk grønlandslitteratur ved overgangen til selvstyret*, in M. Bunch (red.), *Millennium: Nye retninger i nordisk litteratur*, Hellerup, Forlaget Spring: 294-324.
- , 2015, *Imperiets genfærd: «Profeterne i Evighedsfjorden» og den dansk-grønlandske historieskrivning*, «Nordlit» 35: 105-121.
- Volquardsen E., 2014, *Pathological Escapists, Passing and the Perpetual Ice: Old and New Trends in Danish-Greenlandic Migration Literature*, in L. Körber - E. Volquardsen (eds.), *The Postcolonial North Atlantic: Iceland, Greenland and the Faroe Islands*, Berlin, Nordeuropa Institut der Humboldt Universität: 391-417.

LA GUERRA IN CAMERA DA LETTO: GIOCO, VIOLENZA
E SCONTRO DI GENERE NEL TEATRO DI TORANGE
YEGHIAZARIAN E YUSSEF EL GUINDI

Cinzia Schiavini

I. SPAZI CHIUSI, ARABNESS E PROIEZIONI ORIENTALISTE, PRE- E POST- 9/11

Ragionare di spazi chiusi nel teatro arabo e medio-orientale statunitense contemporaneo, la cui genesi è inevitabilmente legata agli attacchi dell'11 settembre e all'islamofobia e arabofobia da esse scaturite, porta in maniera quasi istintiva ad andare con la mente *in primis* ai centri di detenzione e ad altri luoghi deputati per gli interrogatori in cui si cercava di estorcere le confessioni dei sospetti terroristi. Dall'opera più famosa del teatro arabo-americano, *Back of the Throat* (2006) di Yussef El Guindi, in cui la casa diventa prigionia (e sede di interrogatorio), a *Language Room* (2010) sempre di El Guindi, passando per *Truth Serum Blues* di Ishmael Khalidi (2005) – queste ultime due ambientate in centri di detenzione – lo spazio chiuso è stato infatti soprattutto legato alle politiche generate dallo stato di eccezione. Si tratta di uno sguardo prevalentemente maschile: se si esclude forse solo (l'inedito) *Again and Against* di Betty Shamieh, in cui a essere soggetto di interrogatorio è una donna, sulla scena teatrale (e sovente nella realtà) è il maschile oggetto di violenza fisica e psicologica dello stato, perché è sul maschile che si è coagulata nell'immaginario collettivo, soprattutto dopo l'11 settembre, l'associazione arabo-terrorista/cellula dormiente.

Al contrario del maschile, la controparte femminile araba e medio-orientale (una distinzione molto labile nell'immaginario statunitense, e come vedremo anche all'interno del movimento culturale e teatrale post 9/11) si è delineata nella cultura egemone statunitense quasi esclusivamente in termini di passività, «as being acted upon rather than as actors themselves»

(Hunt - Rygiel 2008: 1). Un annullamento della sfera di azione da parte del femminile arabo nell'immaginario occidentale dovuta in buona parte alle proiezioni orientaliste, legate sia alla costruzione del modello occidentale di *womanhood* dall'Ottocento in poi, sia alle pratiche di «embedded feminism» (Hunt 2008: 51) contemporanee occidentali, ovvero il modo in cui la 'liberazione del femminile arabo' è stata usata dal mondo occidentale per giustificare gli interventi militari nei paesi medio-orientali.

Se fino al Medioevo la donna araba era associata alle potenti regine d'Oriente, nei secoli successivi, soprattutto dal Romanticismo in avanti, le trasformazioni del modello europeo di femminile e familiare hanno condizionato e plasmato anche la controparte araba, caratterizzata anch'essa in termini di passività, contraddistinta iconograficamente attraverso l'uso del velo e la sua reclusione nell'*harem*, quest'ultimo catalizzatore delle proiezioni delle fantasie sull'Oriente – e con esse delle dinamiche di genere e di potere – o della sua mancanza. Come sottolinea Somaya Sami Sabry, «the 'Oriental' woman has always represented a particularly contested terrain in relation to colonialism. She has been the space upon which many prejudices and preconceptions about the East have been mapped out» (Sami Sabry 2011: 2-3).

La 'vittimizzazione' del femminile arabo e al contempo la femminilizzazione dell'Oriente è un processo ben radicato nella storia e nelle dinamiche fra Est e Ovest, come ricorda, parlando dell'opera di Mohjia Kahf, Peter Morey:

The idea of a backward and irrational Orient struggling under the yoke of Islam was useful for British colonial ideology in the eighteenth and nineteenth centuries. Along with this went feminization of the East: a trope that goes back at least to the thirteenth century, where it takes the shape of Christian polemicists urging crusaders and missionaries to rush to the aid of the Mother Church. Over time the image became focused on the Muslim woman herself. [...] Yet, as we know, the idea of 'freeing the Muslim woman' from Islamic male tyranny is a trope with tremendous emotional appeal and longevity. It was used to justify military interventions in the Gulf in 1991 and, more recently, the rescue of oppressed women has been behind feminist support for the invasions of Afghanistan in 2001 and Iraq in 2003. (Morey 2011: 10)

In questa trasformazione del femminile arabo la letteratura ha avuto un ruolo cruciale – e lo hanno avuto soprattutto le traduzioni, dal 1704 in poi (la prima, di Antoine Gallard), dell'opera più famosa legata a quel mondo, le *Mille una notte*, serie di racconti che ha come cornice la volontà di un crudele

sovrano che, dopo la scoperta del tradimento della moglie con uno schiavo, decide di giacere con una vergine ogni notte per poi ucciderla la mattina seguente. Se la traduzione, in quanto scambio fra culture, è inevitabilmente destinata ad adattare il racconto al contesto storico e sociale della cultura di arrivo, questo è stato ancor più marcato che altrove nel caso del femminile orientale, in cui «these differing social and historical contexts configure the exoticism that constructs Arab and Muslim women as standing outside of history and bound by unchanging social norms» (Sami Sabry 2011: 9). Con il suo infinito racconto de *Le mille e una notte* Sherazade è originariamente la nobile eroina che, offrendosi contro la volontà del suo stesso padre di giacere con il re, mira non tanto a salvare se stessa, ma soprattutto le donne che avrebbero seguito la sua sorte. Attraverso le traduzioni prima, e gli adattamenti cinematografici poi, l'eroina viene via via depotenziata nel suo ruolo di agente e sempre più ridotta a vittima del maschile, da cui riesce a salvarsi solo grazie alla propria avvenenza – elemento quest'ultimo assente peraltro nel testo originale (Sami Sabry 2011:10-11) –. Sherazade diviene così al contempo sia la rappresentazione della donna araba come preda del maschile, sia, dall'epoca vittoriana in avanti, il prototipo dell'astuta seduttrice che usa l'affabulazione e l'avvenenza per raggiungere i propri scopi, non solo con i crudeli uomini arabi, ma anche (come racconta soprattutto il cinema statunitense) a discapito dei ben più ingenui occidentali (Shareen 2008; 2015).

L'ambiguità di Sherazade, come sostiene Fedwa Malti-Douglas, deriva dall'enfasi sulla doppia natura del personaggio, che è al contempo voce e corpo – il primo agente primario, il secondo elemento passivo su cui il maschile (sia esso arabo o occidentale) esercita le proprie fantasie di dominio e di sottomissione –. Non è un caso dunque che nella sua traslazione culturale, e con la rimozione del primo elemento (la voce) e l'enfasi sul corpo e le dinamiche di controllo e di potere su di esso esercitate, quest'ultimo sia divenuto, metaforicamente e non, terreno di guerra.

Mentre gli spazi tradizionali di guerra sono stati caratterizzati in passato dalla rimozione del femminile, lo spazio discorsivo della 'guerra al terrore' ha riproposto, come ha notato Jasmin Zine, la retorica delle crociate e con esso di un femminile da salvare o per cui (e su cui) combattere. Inoltre, nota Zine,

The current rise of militarism is also galvanized by a globalizing patriarchy that purveys a conquest-driven masculinist stance. [...] As part of the 'eroticization of domination' the use of sex and sexual metaphors has long been associated with colonization as well as the current military industrial complex. For example, the feminization of land becomes a prevalent motif in colonial consciousness metaphorically tying the conquest of the female 'other' to the conquest of indigenous land. (Zine 2008: 31-32)

2. SPAZIO DOMESTICO, CORPO E VOCE: IL FEMMINILE IN SCENA

A questa rappresentazione da parte della cultura egemone, le voci arabe prima e arabo-americane poi hanno risposto con un quadro molto variegato e complesso dell'esperienza femminile, sia per quanto riguarda l'altrove arabo, sia il 'qui' statunitense. Come ricorda Somaya Sami Sabri parlando delle drammaturghe arabe e arabo-americane, lo spazio della *performance* è spazio politico fin dal suo inizio, non solo nella sua dimensione sociale, ma anche individuale, poiché in essa si ritrova il tentativo di tradurre i limiti e parametri dell'identità; elementi dinamici e che hanno nel corpo e nella voce i loro cardini fondativi. Se il corpo femminile, e arabo-americano in particolare, è stato a lungo spazio reale o metaforico 'di' guerra, o 'per' la guerra, l'oralità è da sempre spazio di negoziazione e/o di affiliazione, volto alla resistenza nei confronti dell'oggettivizzazione e appropriazione dell'alterità, sia essa di genere e/o etnicità. Scrive Sabri: «through their revival of this Sheherazadian narrative and its orality, Arab-American women performers articulate voices and perspectives that cannot be silenced; by orally performing their experiences of stereotyping and racism, they attempt to negotiate the seemingly clashing aspects of their identities» (Sabry 2011: 200).

Nel caso della scena teatrale arabo-americana, è stata soprattutto la rappresentazione dell'altrove a mettere l'accento sul legame fra guerra e corpo femminile, come nell'opera forse più celebre di una drammaturga Arab-American, Heather Raffo e il suo *Nine Parts of Desire* (2006); o nell'ipotetico aldilà in cui si ritrovano le donne morte violentemente in guerra nell'altretanto celebre *The Black Eyed* (2008) della citata Shamieh. Nel teatro arabo-americano le donne sono in relazione con il conflitto sia come testimoni delle atrocità della guerra (*Between the Lips*, 2008, di Nathalie Handal), ma anche come le figure eroiche che delle guerre del passato sono state parte attiva, come in *Territories* (2015) e *Fit for a Queen* (2018), entrambi di Shamieh.

Nella rappresentazione del 'qui' statunitense la componente femminile è stata ritratta quasi sempre in relazione allo spazio domestico e alle insofferenze e tensioni che da quello spazio si sprigionano (come nel caso di *Roar*, 2004, sempre di Shamieh; *Noura*, 2019, di Heather Raffo; *Twice, Trice, Frice* di Fouad Teymour, 2018), ma con riferimenti all'altrove e alla guerra che non hanno fatto che consolidare la complessa stratificazione in termini di immaginari del conflitto e del femminile. Non sono state solo le drammaturghe a riconoscere e dare voce alle istanze femminili arabe: la complessità e sovente la transnazionalità del femminile arabo è stata esplorata in scena anche dalla controparte maschile, su tutti Youssef El Guindi, che al femminile ha dedicato ampio spazio nelle sue opere. I personaggi femminili che El Guindi mette in scena sono sovente impegnati in vere e proprie acrobazie per tenere tutto e tutti insieme, come in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* (2010); o a confrontarsi con nemici sia interni sia esterni alla propria cultura, che ne

vorrebbero per molti versi plasmare la voce, come in *Our Enemies: Lively scenes of Love and Combat* (2008) o ancora colte nella lotta per la definizione di sé, come in *Pilgrims Musa and Sheri in the New World* (2011).

Già in queste opere si intravede come lo spazio chiuso rappresentato dalla casa possa divenire metafora dello spazio di guerra e di conflitto per il femminile che a esso è tradizionalmente legato – da un lato come luogo di negoziazione diretta con il maschile, sia esso arabo o americano, sui ruoli di genere e il potere a esso associato; e dall’altro come metafora, quando non come memoria, della guerra stessa –. Questa sovrapposizione nel confronto con il maschile fra femminile e guerra ha trovato in particolare spazio sulla scena in uno dei contesti più privati che si possano immaginare, la camera da letto, dove le tre opere che si prenderanno in esame sono ambientate.

3. GIOCO E GUERRA FRA LE LENZUOLA: TORANGE YEGHIAZARIAN, *CALL ME MEHDI*

Un primo sguardo allo spazio chiuso legato al mondo femminile, anche se giocosamente comico, di negoziazione e conflitto combattuto fra le lenzuola si ha con la brevissima *pièce* della drammaturga di origine iraniana Torange Yeghiazarian, *Call Me Mehdi* (2005). Come ha dichiarato Yeghiazarian, *Call Me Mehdi* «embodies my two preoccupations in life: sex and politics (the sexiness of politics and the politics of sex). Most people say *Call Me Mehdi* is about cross-cultural understanding, or lack thereof. It is. At the same time, it is about a woman claiming her own body and her own land. Don't anyone tell me who I am or who 'we' are» (Yeghiazarian 2005: 369).

Sesso e politica discussi nudi in un letto alle quattro del mattino da Ziba, iraniana-americana trentenne, e John, il fidanzato biondo e bianco, dopo una festa e relative gelosie sono al centro della *pièce*, messa in scena per la prima volta al ReOrient festival nel 2005. Le gelosie nascono dal presunto flirtare durante il party di Ziba con un amico iraniano che le ha raccontato barzellette in persiano, in traducibili o difficili da comprendere per John, che pure parla l'ebraico e il turco. La gelosia di John trasforma la riluttanza di Ziba a spiegare al compagno il significato dei *jokes* in una comica *escalation* in cui l'incomunicabilità nella coppia viene associata dall'uomo alle cause del conflitto israeliano-palestinese e della discriminazione dei medio-orientali negli Stati Uniti. Se in un primo momento la guerra fra i due si stempera nel desiderio fisico, la tensione si riaccende su una questione cara a Ziba: andare insieme in Iran, dove John teme di divenire bersaglio di violenza... o forse solo di doversi sposare per poter viaggiare con la compagna, come la legge iraniana impone. Se la tensione si scioglie di nuovo sotto le lenzuola, già prima della fine della *pièce* è chiaro come, più che una questione specifica, a separare i due sia la distanza culturale – una distanza che vale la pena contrastare, perché, nelle parole di Yeghiazarian, «across cultures

and religions, beyond acceptable gender roles, love is worth the trouble» (Yeghiazarian 2005: 369) –. Anche se in forma di commedia sull'amore, *Call Me Mehdi* esplora la sovrapposizione fra il corpo (soprattutto femminile), lo spazio dell'altrove e la guerra, con il denominatore comune dato dal linguaggio: «we claim the body of the lover the way a foreign army might a new continent [...] exploration often leads to possession. Boundaries disappear as 'two become one'. A lovely prospect unless you are the one losing everything in the process». (Yeghiazarian 2005: 369).

Il linguaggio in *Call Me Mehdi* è in molteplici forme l'ostacolo che separa i due amanti: la lingua e i *jokes* intraducibili dal persiano all'inglese a segnare una barriera, che si estende all'incomprensione da parte di John del rapporto che lega Ziba all'amico connazionale. La distanza creata dal linguaggio sottende anche la volontà di mantenere uno spazio privato in una lingua 'altra' per non essere compresi, perché il linguaggio e i suoi confini segnano anche i confini dell'identità: non a caso l'amico iraniano di Ziba, Khashayar, si presenterà a John come Kevin, anglicizzando il proprio nome e trasformandosi così in altro da sé. Al contempo, il linguaggio come strumento di dialettica nella coppia si scontra con qualcosa che non può essere ammesso, ovvero la gelosia maschile: l'*escalation* verbale di John che paragona il conflitto di coppia a quello israeliano-palestinese e accusa la donna di essere mediatrice della cultura araba solo al fine di 'reclutarlo' è una evidente parodia del processo di mis-lettura e distorsione della realtà durante la guerra, poiché il fine reale non è la comunicazione, ma il controllo.

La gelosia di John per le attenzioni di Ziba e le riappacificazioni con il linguaggio non verbale del corpo e del sesso rendono evidenti il terreno di scontro reale: non la differenza fra culture, ma gli affetti, e il corpo, della donna. Un corpo su cui il maschile vuole esercitare il proprio potere: uno spazio rubato per un paio d'ore dal rivale attraverso l'affabulazione, ma che si teme possa condurre oltre. Un corpo femminile con cui nel letto si innesca una pur giocosa battaglia, ma il cui piacere stesso è oggetto di controllo; un controllo che richiama quello dell'imam al centro del *joke* in persiano che John non comprende – imam che dopo aver salvato un'avvenente (come Ziba) donna dal tentato suicidio, invece di redarguirla e ispirarla con l'insegnamento del Corano, cerca di sedurla (e quando la donna si trova fra le sue braccia e ringrazia l'imam, questi risponde «Call Me Mehdi») –.

Pure con i toni della commedia, il riferimento alle armi che John sta per sfoderare – il «piece of my flaming kebab» (Yeghiazarian 2005: 377) –, l'essere «a martyr for your soul» (378) e quelli di John alla pace nel mondo, al conflitto israeliano-palestinese, alla *jihād* e agli attentati suicidi, mostrano la sovrapposizione fra il corpo femminile e il campo di battaglia, oltre al perdurare del processo di esoticizzazione del (Medio) Oriente come terreno di conquista. Nonostante sia un colto professionista che opera a livello internazionale, che sa «lecture on multiclient network systems in Hebrew and Turkish»

(Yeghiazarian 2005: 375) e sia innamorato di Ziba, John non sfugge alle fantasie orientaliste, giocando sul potere seduttivo che alcune frasi in persiano esercitano su di lui come suono... e forse anche come senso – «I Jeegareto bokhoram / goosheho bokhoram» (voglio mangiare il tuo rene / il tuo orecchio) – che provocano eccitazione in John, alludono alla forma estrema della violenza e di appropriazione dell'altro, il cannibalismo. L'unico modo per Ziba di non essere fagocitata da questo linguaggio e da ciò che esso sottende è imparare a usarlo a sua volta: e così non solo asseconda John pronunciando le allusioni cannibali, ma è lei a prendere in mano le redini, ad esplicitare il suo presunto tentativo di «convert those capitalists pig who run the empire» (Yeghiazarian 2005: 378), a definire John un «cowboy/gringo», (allusione ad un'altra epica della guerra, dentro i confini statunitensi) e a se stessa come una «timid-Eye-ranian virgin» (378), a persuadere infine John a seguirla in Iran nonostante i timori dell'uomo, con la promessa che faranno l'amore sul Mar Caspio. Soprattutto, Ziba riesce a far pronunciare a John il proprio nome, e non l'abbreviazione «Z...» con cui si era rivolto a lei per l'intera *pièce*; Ziba, ovvero «beautiful», che nelle battute finali seduce il proprio «cowboy» nelle vesti (o meglio, senza le vesti) di «Mistress of the East».

Già una *pièce* essenziale come *Call Me Mehdi* è significativa della funzione di uno spazio chiuso come la camera da letto in relazione al femminile: non rifugio o contraltare del mondo sociale (in questo caso della coppia), ma suo riflesso, che rivela il non-detto e le dinamiche di potere, le paure e il controllo, nei rapporti di genere. Attraverso il gioco e l'ironia, Yeghiazarian mostra come lo spazio più privato, e dunque potenzialmente più sicuro e intimo, tale non sia perché soggetto alle medesime forze che si innestano nello iato che si crea fra la cultura egemone e quella medio-orientale e in quello fra maschile e femminile, in cui la sublimazione delle tensioni è solo parziale e temporanea, continuamente minata da proiezioni e timori dell'«altro». L'opera di Yeghiazarian mostra anche come tali tensioni, attraverso l'espedito della rivalità fra il compagno statunitense e l'amico iraniano, rimandino all'immaginario bellico, in questo caso medio-orientale, e ripropongano, anche se sul piano puramente retorico, analogie fra guerra e rapporti di genere che si configureranno come intersezioni reali nelle opere di El Guindi.

4. VIOLENZA PRIVATA E INTIMITÀ PUBBLICA: YUSSEF EL GUINDI, *THREESOME*

La liberazione del femminile attraverso il controllo del proprio corpo e del piacere, opposta alle rigide categorie degli stereotipi è (in apparenza) il punto di partenza di *Threesome* (2016) di Yussef El Guindi, non solo il drammaturgo più prolifico della scena arabo-americana, ma anche il più attento alle dinamiche di formazione del sé e negoziazione di potere fra i sessi. La camera da letto, uno spazio chiuso che si può ritrovare in parte anche nelle precedenti

Our Enemies: Lively Scenes of Love and Combat (2008) e in *Pilgrims Musa and Sheri in the New World* (2011), è una delle ambientazioni privilegiate da El Guindi poiché, come nota Michael Malek Najjar, «his dramaturgy locates the bedroom as a battlefield where characters are literally and figuratively denuuded, revealing their most intimate secrets» (Najjar 2015: 555).

Definito dall'autore nella nota che precede la *pièce* come «a beast with two backs» (El Guindi 2016), *Threesome* si svolge in due atti, e in due camere da letto per molti versi speculari: la prima è quella di Leila e Rashid, entrambi di origine egiziana (lui cresciuto negli Stati Uniti, lei in Egitto) nella sera in cui hanno deciso di invitare Doug, un fotografo che lavora per la casa editrice con cui Leila sta per pubblicare il suo libro, per una 'cosa a tre'. La seconda scena si svolge invece nello studio fotografico di Doug, che si è scoperto essere il fotografo che preparerà la copertina del libro – preferito in questo ruolo a Rashid, che pure si era candidato, ma che Leila non ha mai davvero sostenuto –. A essere allestita nello studio fotografico è la stanza di un harem, dove Leila dovrebbe posare, coperta da un velo e una *abaya*, lo scialle tradizionale medio-orientale, incarnando quello stereotipo orientalista che il suo libro, sull'esperienza delle rivolte in Egitto del 2011, vorrebbe decostruire.

Nel suo involucro esteriore, la *pièce* esplora quella «Orientalist, retro-fantasia» (El Guindi 2016: 42) secondo cui le donne arabe hanno bisogno dell'aiuto occidentale come «alleati» (48) per essere libere, nonostante siano chiari i fini militari di questi ultimi; e soprattutto quell'idea del femminile arabo che immagina che, come Doug dice a Leila, «beneath the veil is this vibrant, sexual woman who will blow you away if given the chance» (El Guindi 2016: 49), anche se non è chiaro se con la seduzione o con una bomba. La «bestia a due schiene» è tale non tanto per l'ambientazione, quanto per il tono. Il primo atto della *pièce* è comico; una comicità «situazionale», come chiarisce l'autore – comico cioè per la situazione, una coppia seminuda a letto, imbarazzata e vulnerabile, che aspetta che il terzo (incomodo) smaltisca in bagno gli effetti collaterali di una cena. Tuttavia, al concludersi della situazione comica, l'audience è condotta sempre più a fondo dentro il disagio e il dolore dei protagonisti.

Le tensioni che fin dall'inizio animano gli scambi della coppia, mentre Doug è chiuso in bagno, rivelano che l'invito per il *threesome* non è un desiderio condiviso dai due, ma una richiesta di Leila, che Rashid accetta riluttante. Si intuisce anche che tale desiderio, più che spinto dalla volontà di movimentare la vita della coppia, sia una ribellione di Leila alle costrizioni a cui si sente soggetta, vista come «the fragile eastern flower» (El Guindi 2016: 2). Leila sembra voler testare l'amore di Rashid, che, come accusa sottilmente la donna, si suppone sia «much more sophisticated and Westernized for this kind of thing» (El Guindi 2016: 2), ma anche condurre una sorta di esperimento legato al libro di imminente pubblicazione, che raccontando l'esperienza di Leila in Egitto e la primavera araba si interroga anche sul

legame fra femminile, identità e corpo (El Guindi 2016: 5). Emergono tuttavia gradualmente dei particolari che indicano come il desiderio di Leila di una piena centralità in termini di potere e piacere vada oltre le dinamiche di relazione con Rashid. Il linguaggio della guerra e la guerra verbale che si scatena nella coppia, con Doug sempre più ridotto nel primo atto al ruolo di vittima collaterale, e soprattutto gli accenni a guerre reali – quella in Medio-Oriente, probabilmente in Iraq, di cui Doug è stato testimone come fotoreporter al seguito delle truppe (El Guindi 2016: 15) – e il riferimento alle primavere arabe di qualche anno prima, preparano al brusco cambio di tono che seguirà nel secondo atto.

Una volta nello studio fotografico, allestito come un harem, Doug giustifica la propria scelta come il tentativo di attirare l'attenzione dei lettori e aumentare le vendite del libro; un libro che questi confessa di non avere letto, nonostante lo avesse avuto in anteprima proprio per trarne spunto per la grafica. Con Leila riluttante alla propria esoticizzazione per fini commerciali, ad emergere è, insieme al contenuto del libro, anche il passato di guerra dei tre: Leila, tornata con Rashid in Egitto per prendere parte alla primavera araba, era stata assalita e aveva subito violenza da parte della polizia prima e dopo l'arresto per gli scontri di piazza Tahir, violenza da lei non denunciata poiché certa che i poliziotti sarebbero rimasti impuniti, come confessa a Rashid, che fa irruzione ubriaco nello studio, sconvolto dal libro appena letto. All'uscita di scena di quest'ultimo e al ritorno di Doug, si scopre che questi, durante i mesi con le truppe in Iraq, aveva seguito una donna araba fra le macerie di un villaggio e accettato di fare sesso con lei in cambio di denaro, che alla donna serviva per sfamare sé stessa e i propri figli. La scena si chiude con Leila che, dopo aver schiaffeggiato Doug in seguito alla confessione di quest'ultimo, si trova da sola e, togliendosi l'*abaya*, rimane nuda sulla scena, fissando il pubblico con aria di sfida, «a challenge to all those who would have her shut up, covered up, ashamed. She stands there, trying to steel herself, embolden herself» (El Guindi 2016: 67).

Se in *Call Me Mehdi* la (possibile) guerra e violenza reali facevano capolino solo nel finale, con l'allusione del viaggio in Iran di Ziba e John e i timori di quest'ultimo, in *Threesome* la guerra e il suo ricordo irrompono nell'intimità e nello spazio domestico e interrogano cosa e in che modo ci possa essere un privato, un domestico, dopo uno stupro, nonostante «what happened over there is their shame, not ours» (El Guindi 2016: 33) come Rashid ricorda a Leila. Come ha notato Chris Coleman, che ha diretto *Threesome* al suo debutto a New York, «this play is very much about who controls the body, who owns it and has rights to it, and who does not [...] Those are deeply personal questions, but they are also hugely political» (Stack 2015: 5).

Il *threesome* proposto da Leila, più che un test riguardo gli obblighi, le libertà e le responsabilità in una relazione (El Guindi 2016: 16), è anche e soprattutto un tentativo, invertendo i rapporti di potere, di reagire alla

perdita di intimità dopo la violenza subita in Egitto, poiché l'atteggiamento protettivo di Rashid (a conoscenza solo del primo episodio di violenza, l'aggressione durante la manifestazione) non fa che ricordarle costantemente il suo status di vittima e oggettificarne il corpo: «treating me like I'm some invalid. Like I'm broken» (56). Se la ricostruzione di un privato fatto di gioco e complicità, dopo le macerie della violenza, è una sorta di esorcismo che Leila cerca nel tragicomico triangolo fra le lenzuola che si concluderà con un nulla di fatto, Leila cerca di fare sì che a essere terreno battaglia stavolta sia il corpo dell'uomo – in questo caso quello di Doug, rifiutato però da Rashid e desiderato ben poco dalla donna –. Ed è questa mancanza di desiderio a rivelare la vulnerabilità anche del maschile, non solo in guerra, come vuole la cultura egemone (20), ma anche nell'intimità, scatenando le insicurezze di Doug ed evidenziando (comicamente) le sue nevrosi. Quello che Leila ottiene, dopo il fallito *threesome*, dopo il fallito *shooting*, dopo la fuga di Rashid e la confessione di Doug, è un cortocircuito di identità, volute o imposte, che vanno in frantumi, e che, dalle macerie, sta solo a lei (e a lei sola, come sola è sulla scena) ricostruire.

Come nota Roberta Culbertson parlando del trauma della violenza,

wounding exposes the root of the problematic nexus of the cultural and the experiential, the biological and the social, in the memory of violence, making it clear that violence is about pain and wounding and dissolution, and that communication about it happens between the poles of body and culture, themselves wrapped in the meanings created or destroyed in the moment of harm. (Culbertson 1995: 173)

La prima frattura che Leila si trova ad affrontare è quella di una femminilità *hyphenated*, col trattino, nel rapporto col proprio corpo: «reserved» al Cairo – «for obvious reasons» (El Guindi 2016: 30) – e potenzialmente meno trattenuta (ma con dei limiti, vorrebbe Rashid) negli Stati Uniti. Oltre alla contrapposizione fra diversi limiti di libertà imposti da geografia e cultura, a scontrarsi sono anche il rapporto fra identità e fisicità. L'esperimento di Leila con il *threesome* è infatti misurare la distanza fra il sé e il corpo, «how divorced we can get from our bodies» (4), uno straniamento che cerca di contrapporsi all'oggettificazione del corpo, che nel caso di Leila è anche reazione ed esorcismo contro la violenza subita. L'imposizione di modelli di genere non riguarda solo le donne, nota Rashid, ma anche gli uomini, oppressi da modelli di mascolinità che reprimono le emozioni (6) e non rendono l'uomo meno oggettificato della controparte femminile – come la difficoltà di Doug stesso ad accettarsi fisicamente e la sua costante insicurezza confermano –. Il rapporto con il corpo di Leila evidenzia così anche la crisi e la difficoltà del maschile, un maschile costantemente autoreferenziale:

Rashid che non riesce ad accettare le fantasie di Leila come esorcismo alla violenza e nemmeno la violenza da lei subita; Doug concentrato quasi solo sul proprio corpo, interessato a soddisfare i propri bisogni e fantasie – di sperimentazione sessuale nel *threesome*, di fantasie orientaliste con la donna incontrata in guerra e poi con Leila sul set –.

Il rapporto del femminile fra sé e corpo, oggettificato nell'immaginario occidentale, represso in quello orientale e da esso violato, e ingabbiato nel ruolo di vittima dentro alla coppia, diventa così guerra aperta, anche nei rapporti amorosi. Come esclama Rashid, «Everything feels like a battle with you, and I don't know what the battle's about anymore» (32). E a essere usate sono anche le strategie della guerra – l'«avoidance tactic» (20) – e il controllo del territorio, con Rashid che non vuole che nessun altro tocchi Leila, tantomeno Doug, in un confondersi fra istinto di protezione e fantasie di possesso.

L'identità del femminile non può giocare tuttavia solo sul corpo: come la figura di Sherazade insegna, la più potente arma del femminile è quella della voce. In *Threesome* la voce del femminile trova molteplici forme: il racconto di Leila sulla scena innanzitutto, del passato e della violenza a lungo silenziata; e quello della scrittura, attraverso il libro, in cui quel racconto può trascendere la dimensione del privato e divenire agente nella sfera pubblica. Anche in questo caso, il rapporto con la voce è diverso a seconda del genere, e oscilla fra spazio dell'irrealtà e spazio della possibilità. Mentre per Rashid il mondo della parola è alternativo alla realtà – «I think we can talk ourselves into doing all kinds of strange things» (3) – per Leila, che è consapevole al punto da avvertire la sua stessa condizione di *performance* – «everything feels so staged. Like we're in a bedroom comedy» (4) – immaginare attraverso la parola è il preludio alla realtà, o meglio, alla possibilità di cambiarla.

Come la lotta di Leila per il controllo del proprio corpo mette in evidenza le criticità del maschile con il corpo, allo stesso modo la voce del femminile evidenzia la difficoltà del maschile di ascoltare e comprendere: di Doug in primis, che non ascolta la voce di Leila quando, pur avendolo in anteprima, non legge il suo libro; ma anche di Rashid, che non sostiene l'intensità del dolore della compagna e il suo bisogno di reagire, come si evince nella lite finale, in cui Rashid accusa Leila, che ha scelto di includere nel libro i dettagli più crudi della violenza, di pornografia e spettacolarizzazione del vissuto, per portare disonore alla famiglia (60). Una voce femminile che rifiuta a questo punto di essere censurata poiché, come gli ricorda Leila, «When I was living through it, it wasn't synopsized for me. I didn't experience the abridged version» (59).

Quanto soprattutto i due uomini non capiscono è la dimensione collettiva di quella voce, che da espressione individuale si fa causa collettiva. Proprio come con Sharazade, il racconto di Leila, nel momento in cui è detto, assume una vita e una forma propria, il libro, e diviene un modo di rendere consapevoli della violenza di genere. Leila attua così quel processo

di elaborazione del trauma che trasforma il corpo in parola: «Telling, in short, is a process of disembodiment memory, demystifying it, a process which can only begin after memories have been re-membered and the mystical touched by a buried self seeking its own healing» (Culbertson 1995: 179). Un percorso verso una cura che Leila, nuda sulla scena, ma senza più una voce, ha solo iniziato a intraprendere.

Gli spazi chiusi delle due camere da letto delineati in *Threesome* rivelano funzioni antitetiche e contraddicono i significati a essi tradizionalmente associati: se la camera da letto di Leila e Rashid da spazio dell'intimità diviene teatro e banco di prova per tentativi (malriusciti) di emancipazione da stereotipi e costrizioni di genere, ma in reazione a una violenza e a un rimosso che restano taciuti, lo spazio chiuso dello studio fotografico, che si pone esplicitamente come artificio, si rivela al contrario luogo maieutico, in cui la costrizione e costruzione di un femminile orientale ridotto a bene di consumo fa affiorare le memorie di violenza subite o compiute, con i soggetti che si trovano, realmente e metaforicamente, nudi davanti ai propri limiti e dolori. Mentre la vera camera da letto rivela le macerie dell'intimità perduta, ma anche il fallimento del tentativo di rompere i limiti imposti dal genere sovvertendo (ma non decostruendone) le dinamiche, lo spazio scenico dello studio fotografico diviene il tramite di una ricerca del femminile, con la sua voce e il suo corpo, che da individuale si fa sociale, e che per questo non può che avvenire di fronte a un 'pubblico' – sia qui quello che si immagina dietro la lente del fotografo o, come vedremo, l'audience stessa che assiste alla messa in scena –.

5. DAL LETTO ALLA PERFORMANCE: YUSSEF EL GUINDI, *COLLABORATOR*

Ancora una voce femminile che parla a nome di tante altre, questa volta apparentemente svincolata dalle costrizioni dell'etnicità, ma che con l'etnicità e i pregiudizi a essa legati deve fare i conti, è al centro della successiva *pièce* di Yussef El Guindi, *Collaborator* (2017); un'opera difficile da definire, essendo ambientata non solo nella camera da letto (in questo caso di Cass, una donna americana), ma soprattutto nella sua mente. In scena appare solo lei; seppur alluda alla presenza del *Collaborator* maschile del titolo, che la dirige dietro le quinte, questi rimane invisibile e silenzioso, nonostante il suo coinvolgimento nella vicenda sia maggiore di quanto inizialmente appaia, tanto da costituire il tema e la ragione della messa in scena stessa. Nella *pièce* più meta-testuale scritta da El Guindi fino ad ora (e speculare a *Call Me Mehdi* per tono e per l'identità della coppia coinvolta), il confronto fra maschile e femminile non si ha attraverso la messa in scena di eventi, ma solo del racconto di Cass di due episodi e due diverse forme di violenza

sulla cui interpretazione la voce monologante si interroga, e chiede al pubblico di interrogarsi a sua volta.

Il primo incontro che Cass racconta, dopo un lungo preambolo relativo ai dubbi sul 'come' dire, è quello di notte in una strada deserta, con Cass reduce da una farsa teatrale e col pesante trucco di scena e gli abiti succinti che il ruolo di cameriera sexy richiedeva. Incrociando due uomini, Cass rievoca la paura provata per un possibile attacco o proposta sessuale da parte dei due, la sua vulnerabilità data dal buio, dalla strada deserta, dall'essere da sola e dal suo aspetto. Una tensione nel racconto che cresce con l'avvicinarsi degli uomini, alla cui temuta *avance*, giunta insieme a un solo apparente casuale contatto fisico, Cass reagisce con rabbia dichiarandosi disponibile e lasciandoli per questo sbigottiti, salvo poi dirigersi velocemente, come si scoprirà in seguito, verso un poliziotto apparso in lontananza.

Il racconto di questo incontro è preludio al vero tema che Cass vuole portare all'attenzione del pubblico, su cui si concentra la terza e ultima parte dell'opera: il suo rapporto con il Collaborator, Ahmed. L'amicizia con quest'ultimo, i loro discorsi e le riflessioni sull'essere donna e sulla violenza, implicita, verbale o fisica a cui il femminile è soggetto, ma anche sul significato di determinate forme di imposizione, come il velo nel paese di origine dell'uomo (chiaramente connotato così come arabo-americano) li portano verso una attrazione crescente che si traduce in una notte insieme, in cui qualcosa di incancellabile per Cass accade. La donna ricorda che dopo un inizio appassionato, «communication between two very articulate people broke down. Somewhere. Not too long into it» (El Guindi 2017: 28). Un momento in cui Cass inizia a sentirsi a disagio, amplificato dalla situazione e dalla difficoltà a manifestare apertamente la propria contrarietà. Ciò che per Ahmed diviene un coinvolgimento sempre maggiore durante il rapporto, per Cass diventa una sorta di violenza, contro di lei o una parte di lei che non vorrebbe – fino a quando la donna sente di scomparire – per Ahmed o per se stessa. Ma a scomparire potrebbe essere stata la sua stessa voce: «I am pretty sure I said stop» (30), ripete e si interroga, ponendo il primo dubbio sui confini della violenza – la capacità o meno di esprimere verbalmente, e non solo col corpo, il rifiuto –. Dopo la fine dell'atto, Cass attende «for the parts that seemed to have gone missing, to come back» (31). Chi ritorna, non solo dal bagno, ma anche in sé, pare essere Ahmed, che la guarda e le sorride e ridiventa la persona da cui Cass era attratta. Rimane il dubbio se a essersene andata era stata anche la voce di Cass, quella che Ahmed non ha udito dire «basta»; quella voce che Cass non ritrova, non vuole o non riesce a usare, quando si alza e se ne va in silenzio dalla casa dell'uomo. Una voce che non darà risposta alle telefonate, ai messaggi e alle email di quest'ultimo, e che un anno dopo, di nuovo di fronte ad Ahmed per motivi di lavoro, ripercorrerà gli eventi di quella notte e arriverà a definire quel rapporto come «rape» (32). Davanti all'incredulità e allo shock di Ahmed, e alla

distanza creatasi fra i due, Cass propone di esplorare quanto accaduto nel modo in cui, in quanto persone di teatro, sanno fare: portarlo in scena – lei come attrice e autrice, lui a dirigerla –. In modo tale che la *pièce* non sia solo il racconto di Cass, ma «about a woman walking down the street at night. Seeing two guys up ahead. And how very threatened she felt by that» (37).

Fin dalle battute iniziali, in quel prender tempo della voce monologante nel definire i rapporti con l'altro sesso, emerge uno degli elementi su cui si articola l'altra ambiguità della *pièce* – il limine fra il presunto attore (Cass che mette in scena il conflitto) e il personaggio che interpreta (la vittima di molestie verbali e forse di violenza), con una indeterminatezza fra i due ruoli giocata proprio sulla consapevole messa in scena della propria *performance* –, evidente quando Cass esprime la volontà di misurare il proprio valore in base all'attenzione che riceve (4), che può essere necessità, se si tratta dell'attore, o esibizionismo se a volerlo è il personaggio – come quel «you are encouraged to stare» (3) di poche battute prima –. Così, la modalità del racconto della donna pare avvalorare la propria ricostruzione degli eventi e al contempo metterla in discussione. Nella prima parte, il lungo prologo sulla genesi e gli accordi fra Cass e il Collaborator lasciano immaginare che sia Cass ad avere il controllo, a volere gli sguardi e l'attenzione del pubblico, al punto di aver proposto al Collaborator, inorridito dall'idea, di togliersi un capo d'indumento ogni volta che il proprio racconto non fosse sufficiente a mantenere l'attenzione dell'audience. L'attenzione che Cass più ricerca è quella del Collaborator stesso: «if you care. If you're as empathetic as you say you are. I want you to hear me wrestle this fucking thing to the ground. Over and over; every time we rehearse this, every time I fucking perform it. I want you to witness what you apparently couldn't see when we were in bed together» (37).

Collaborator è per molti versi un'opera ancor più disturbante delle precedenti: se a essere di nuovo indagato e messo in scena è il senso di vulnerabilità del femminile, qui la scissione e contrapposizione fra due soggetti potenzialmente vittima di violenza, una per genere (Cass), l'altro per l'identità etnica (Ahmed), con la sola voce e prospettiva della prima a ripercorrere quella notte, fanno sì che a sovrapporsi nella ricostruzione degli eventi vi siano anche multipli pregiudizi e i preconcetti legati 'all'altro da sé'. Come Cass si chiede, è stata lei stessa ad aver forse mal interpretato gli eventi perché Ahmed viene da «someone associated with a part of the world that's supposed to be hard on women» (35); oppure è stato Ahmed a essere stato influenzato, nel suo comportamento, dal fatto che Cass sia una occidentale, e dunque «a slut» (35)? Se l'interpretazione di quell'evento rimane fino alla fine soggettiva, l'oscillare della stessa Cass nella lettura delle dinamiche richiama alla mente la distinzione fra il 'sentire la memoria' e il 'pensare la memoria' di Culbertson, la prima come memoria del corpo e la seconda

come ricostruzione della mente, ‘esterna’ al corpo (Culbertson 1995: 170), che restano per Cass irrimediabili.

Il principale vuoto, o ambiguità, che si apre con la rievocazione della violenza è quel «you», o meglio, la sua assenza: il silenzio del Collaborator. Rendere l’interpretazione degli eventi della notte passata insieme da Ahmed e Cass l’oggetto della *performance* (e dunque la richiesta all’audience di interpretare quanto successo) con Cass come voce e corpo e Ahmed come regista non chiarisce se, in che modo e fino a che punto Ahmed possa determinare il racconto o esprimere il suo punto di vista. Si tratta come ovvio di un elemento che interroga non solo i ruoli nella presunta violenza, ma il ‘potere’ dei ruoli nella rappresentazione teatrale. Il silenziare la voce di Ahmed e ridurlo, come Cass vuole, a spettatore e complice riluttante di questa *performance* (in maniera che ricorda in parte il rapporto fra Leila e Rashid nel primo atto di *Threesome*) rende anche Ahmed vittima della violenza ogni sera di Cass, in scena a ricordargli ciò che potrebbe aver fatto o omesso di fare quella notte – ascoltare, non si sa se la voce, il corpo o entrambi. E proprio sulla distanza fra voce e corpo e sulla capacità di articolazione e di ascolto di entrambi, da parte del maschile e del femminile, che *Collaborator* si interroga, e sulle rispettive mancanze: così come Ahmed non ascolta, a detta di Cass, il corpo di quest’ultima e forse anche la sua voce, Cass a sua volta non ‘ascolta’ le precedenti fidanzate di Ahmed, di cui l’uomo fornisce i contatti, che lo potrebbero scagionare dall’accusa di essere un uomo violento. Alla base della violenza, di qualsiasi tipo essa sia, c’è dunque un ascolto del sé invece che dell’altro, che nella *performance* diviene sia pratica sia tema.

Ascoltare e essere ascoltati: più che il singolo evento, il vero interrogativo riguarda la distanza fra sentire/ascoltare voce e corpo del femminile (e di riflesso anche del maschile), distanza influenzata dall’appartenenza di genere, culturale, etnica. Una lettura e le sue discrepanze che rimandano direttamente, con un complesso gioco metatestuale, al ‘come raccontare’, domanda che sul palcoscenico diviene sia etica, sia teatrale, dal momento che le azioni degli attori a teatro spingono il pubblico a essere a sua volta personaggio/spettatore (Ridout 2009: 9).

Ed è in questo coinvolgimento ancora maggiore del pubblico, chiamato a prendere posizione sull’evento, che si iscrive la qualità disturbante della *pièce*: se già in *Threesome* l’impatto emotivo della testimonianza della violenza costituiva il climax dell’opera, con *Collaborator* l’*audience* è chiamata a farsene carico nell’atto di interpretazione, interrogandosi su chi, e fino a che punto, sia vittima. Un compito reso molto più arduo dall’identificazione di entrambi i soggetti come potenziali vittime, in quanto entrambi vulnerabili – Ahmed per etnicità, Cass per genere –. Se il corpo femminile è ancora una volta il terreno di scontro/violenza, è la voce del maschile ad essere silenziata e a divenire oggetto di rimozione – mediata e veicolata da un femminile

‘egemone’ culturalmente, ma possibile vittima sia nello spazio pubblico sia in quello privato –.

Nell’aderenza assoluta fra personaggio e luogo, con la mente/voce di Cass che si fanno spazio scenico, *Collaborator* porta all’estremo l’opera di scavo in profondità dei nessi fra il privato, il femminile, la violenza e la sua messa in scena. Senza la mediazione di altri personaggi e senza azione sul palcoscenico, rievocati solo attraverso il ricordo, lo spazio chiuso della camera da letto (e dunque del sé femminile) viene trasceso e trasformato in spazio di confronto e dialogo fra la protagonista e l’*audience*, mostrando come le contraddizioni e le tensioni che si instaurano fra il femminile e il maschile mettono a confronto i confini di libertà e violenza e i pregiudizi sul sé e l’altro da sé.

6. CONCLUSIONI

Sulla scena teatrale di Torange Yeghiazarian, e ancor di più di Yussef El Guindi, lo spazio chiuso della camera da letto è tale solo in apparenza, dal momento che funge da cassa di risonanza per dinamiche di confronto e scontro che rimandano direttamente alle guerre, metaforiche e reali, fra ‘qui’ e ‘altrove’, e fra sé e altro da sé, per etnia o per genere. In particolare, nella costruzione di un femminile attorno ai due poli di corpo e voce, il teatro di questi due drammaturghi si interroga sulle trasformazioni del femminile, medio-orientale ma non solo, e il suo rapporto con le fantasie e proiezioni orientaliste occidentali, in continuità con la figura di Sherazade e con ciò che Malti-Douglas aveva definito, parlando di quest’ultima, la «transition from sex to text» (Malti-Douglas 1991: 3). Se la trasformazione del corpo in voce approda, nel caso della Sherazade letteraria, al testo, sul palcoscenico quest’ultima si articola contemporaneamente come materialità fisica del corpo in scena e immaterialità della parola, che da tema esplorato dalle *pièces* si estende progressivamente divenendo anche riflessione sull’atto della performatività stessa, sull’uso del corpo, della voce, le dinamiche di repressione e liberazione a esse associate. In questo processo, lo spazio chiuso della camera da letto non rappresenta solo un luogo fisico, ma diviene metafora dei ruoli e delle identità di genere. Con una dialettica fra il sé e l’altro che da tema delle *pièces* si trasforma anche e sempre più pratica sulla scena, la camera e il corpo femminile divengono riflesso delle dinamiche di guerra e conquista, ma anche luogo di ricerca di emancipazione dopo il trauma e la violenza, e infine la metafora di una capacità di azione del femminile attraverso il racconto e la voce che si conclude non con una risoluzione, ma, con la proiezione della ricerca oltre la quarta parete.

Bibliografia

- Abdulhadi R. - Alsultany E. - Naber, N. (eds.), 2011, *Arab & Arab American Feminisms. Gender, Violence & Belonging*, New York, Syracuse University Press.
- Alsultany E., 2012, *Arabs and Muslims in the Media. Race and Representation After 9/11*, New York, New York University Press.
- Culbertson R., 1995, *Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self*, «New Literary History» 26.1: 169-195.
- El Guindi Y., 2016, *Threesome*, New York, Broadway Play Publishing.
- , 2017, *Collaborator*, New York, Broadway Play Publishing.
- Fadda-Conrey C., 2014, *Contemporary Arab-American Literature: Transnational reconfigurations of citizenship and belonging*, New York, New York University Press.
- Gauch S., 2007, *Liberating Shahrazad. Feminism, Postcolonialism, and Islam*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hunt K., 2008, 'Embedded Feminism' and the War on Terror, in K. Hunt - K. Rygiel, *(En)Gendering the War on Terror. War Stories and Camouflaged Politics*, London, Ashgate: 51-73.
- Hunt K. - Rygiel K., 2008, *(En)Gendering the War on Terror. War Stories and Camouflaged Politics*, in K. Hunt - K. Rygiel (eds), *(En)Gendering the War on Terror. War Stories and Camouflaged Politics*, London, Ashgate: 1-24.
- Malti-Douglas F., 1991, *Woman's Body, Woman's Word. Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton, Princeton University Press.
- Martin C., 2010, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, London, Palgrave.
- Morey P. - Amina Y., 2011, *Framing Muslims. Stereotyping and Representation after 9/11*, Cambridge, Harvard University Press.
- Naber N., 2012, *Arab America. Gender, Cultural Politics, and Activism*, New York, New York University Press.
- Najjar M. M., 2015, «Threesome» by Yussef El Guindi and Chris Coleman, «Theatre Journal» 67.3: 554-556.
- Ozible B. - Hernando-Real N. (eds), 2012, *Performing Gender Violence. Plays by Contemporary American Women Dramatists*, London, Palgrave.
- Ridout N., 2009, *Theatre & Ethics*, London, Palgrave&MacMillan.
- Shaheen J., 2008, *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11*. Interlink Publishing, Olive Branch Press.
- , 2015, *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People*, Northampton, Olive Branch Press.
- Somaya S. S., 2011, *Arab-American Women's Writing and Performance. Orientalism, Race and the Idea of the Arabian Nights*, New York, Tauris Academic Studies.
- Stack L., 2015, *Personal and Political*, in *Bed Together*, «New York Times», 2/8/2015: 5.
- Yeghizarian T., 2005, *Call Me Mehdi*, in H. Hill - D. Amin, *Salaam, Peace. An Anthology of Middle Eastern-American Drama*, New York, Theatre Communication Group, 2009.

Zine J., 2008, *Between Orientalism and Fundamentalism: Muslim Women and Feminist Engagement*, in K. Hunt - K. Rygiel (eds.), *(En)Gendering the War on Terror. War Stories and Camouflaged Politics*, London, Ashgate.

CHIUSI O APERTI?
RICONSIDERARE GLI SPAZI SECONDO L'ACCEZIONE OSSIMORICA
DELL'ESPERIENZA DI KUSAMA YAYOI

Sofia Rossatelli

I. L'OSSIMORO SPAZIALE NELL'ESPERIENZA BIOGRAFICA

Kusama Yayoi¹ (1929), una delle artiste giapponesi più conosciute in tutto il mondo, è particolarmente nota per il suo carattere creativo poliedrico, oltre che per il disagio psichico che l'ha sempre accompagnata. Uno degli aspetti ancora poco indagati dell'artista è l'accezione originale², paradossalmente antitetica, che il concetto di spazio chiuso o aperto ha assunto nella sua vita, ancor più che nelle sue opere. Nell'esperienza di Kusama, infatti, gli spazi costituiscono un ossimoro, divenendo sconfinati laddove strutturalmente limitati e viceversa. Per illustrare tale contrasto, intendo dapprima considerare tre vicende biografiche particolarmente esemplificative. Esse, collocate cronologicamente in fasi distinte dell'esistenza di Kusama, permettono di presentare il concetto all'interno di un quadro complessivo. In corrispondenza di ognuna delle tre, emerge quanto l'artista abbia percepito confini spaziali teoricamente permeabili come estremamente stringenti o perfino impenetrabili e, al contrario, attraverso l'arte, abbia trovato la propria libertà assoluta per lo più in luoghi strutturalmente delimitati. Secondariamente,

1 In questo lavoro, il sistema di trascrizione adottato è lo Hepburn, secondo il quale le vocali sono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Inoltre, secondo l'uso giapponese, i nomi giapponesi sono scritti seguendo l'ordine cognome-nome.

2 Nell'ambito della cultura giapponese, si è spesso studiato lo spazio identificandolo con il complesso concetto di 間 (*ma*), – generalmente tradotto «intervallo, distanza, pausa» – «the japanese sense of place» (Nitschke 1966: 117), elemento la cui definizione non deriva da parametri oggettivi, bensì dalla percezione soggettiva che ne ha chi lo vive. L'accezione spaziale di Kusama tiene in considerazione entrambi gli aspetti: confini delineati da limiti reali da un lato ed esperienza personale biografica e creativa dall'altro.

mi concentrerò su uno di questi, l'ospedale Seiwa. Per mezzo degli strumenti analitici di derivazione psicologica ambientale, culturale e sociale impiegati nella ricerca, applicati essenzialmente a citazioni dirette (anche letterarie) dell'artista, sarà possibile fare emergere l'importanza dello spazio chiuso, che da potenziale causa di claustrofobia, in particolare in situazioni di estrema necessità (come quella della condizione psichiatrica di Kusama) può trasformarsi in una vera e propria via di fuga. I confini non somigliano più a pareti claustrali ma divengono piuttosto cornice di stimoli vitali.

1.1. *La prigionia negli spazi aperti*

Della prima vicenda biografica, collocata tra l'infanzia e l'adolescenza dell'artista, è opportuno prendere in esame due contesti differenti: quello domestico da un lato e quello educativo dall'altro. Ultima dei quattro figli di Kusama Kamon e della moglie Shigeru, Kusama Yayoi crebbe in un nucleo familiare conservatore, che vantava radici d'alta società e che aveva detenuto e amministrato piantagioni prevalentemente di violette e zinnie su vasti appezzamenti di terra per oltre un secolo. Si trattava di proprietari terrieri che, agiati e con una buona cultura, talvolta assumevano il ruolo di mecenati nei confronti di alcuni artisti, ma non avrebbero mai permesso che Yayoi, giovane donna, rientrasse in tale categoria³. La rigidità della madre e il rispetto dogmatico per le gerarchie vigenti all'interno della struttura familiare le rendevano l'atmosfera domestica irrespirabile e la quotidianità particolarmente disagiata (Kusama 2013: 41). Si può affermare che quella che lo psichiatra Simon Baron-Cohen ha definito «mancanza della pentola d'oro interiore» (2011), l'assenza di una relazione solida con i genitori, avesse condotto Yayoi a percepirsi costretta in limiti dalla compattezza inscalfibile, con conseguenze psicologiche gravi e durature. Sorprendentemente, in risposta a ciò, la giovane Kusama aveva trovato il modo di attraversare tali confini in apparenza invalicabili, isolandosi e rinchiudendosi per ore tra le mura della propria camera da letto o tra quelle del bagno a essa attiguo. All'interno di quei limiti architettonici reali, Yayoi riusciva incredibilmente a evadere, per mezzo dell'arte. Nel tentativo di attenuare il malessere derivante dai prodromi del suo disagio psichico e di far fronte alle imposizioni materne, Kusama aveva reso i suddetti luoghi i propri *atelier*. Negli anni, aveva anche dato vita a una serie di opere realizzate in bagno, definite *Toilet Art*, tele i cui soggetti erano espressione

³ Nel 1948 Kusama si iscrisse a una scuola di arte a Kyōto, con il duplice scopo di dedicarsi totalmente all'attività creativa e di allontanarsi dalla propria famiglia. Il consenso genitoriale, materno soprattutto, nei confronti di tale scelta si dovette esclusivamente alla convinzione che un percorso di studio (di qualsiasi genere) compiuto in quella città, dove vigevano le regole ferree dell'etichetta della tradizione, avrebbe costituito per Yayoi l'unica via «per imparare a comportarsi come si deve» (Kusama 2013: 48).

del suo incubo peggiore, il sesso⁴ (Kusama 2013: 71). Realtà analoga era quella inerente all'ambiente didattico frequentato da Kusama tra il 1948 e il 1949. Yayoi intraprese gli studi pittorici quadriennali in stile giapponese 日本画 (*nihonga*) presso l'Istituto municipale d'arte di Kyōto, poi divenuto Istituto d'arte Dōda. Il suo percorso formativo era caratterizzato dal rapporto maestro-allievo tipico della realtà culturale giapponese, ma vissuto da Kusama come intollerabilmente verticale. In tale circostanza, a seguito della drastica interruzione degli studi dopo soli due anni, Yayoi optò per rifugiarsi in un appartamento al secondo piano della casa di un autore di *haiku* nella stessa città. Seppur fisicamente costretta in pochi metri quadrati, l'artista si sentiva finalmente priva di costrizioni e tanto libera di esprimersi da non avvertire neanche più alcun bisogno fisico. Vi trascorse un biennio molto intenso che determinò l'inizio della sua carriera.

È innegabile che la famiglia di Kusama, paradigma stereotipico di un sistema schematico e ordinato, e il contesto didattico frequentato non abbiano tutelato né promosso la sua profonda necessità espressiva. Hanno anzi generato in lei un senso di forte inadeguatezza. Tuttavia, non è possibile affermare che tali realtà siano state connotate da passaggi liminali ostruiti, che impedivano a chi ne faceva parte di uscirne e a chi proveniva dall'esterno di entrarvi. A differenza della camera da letto, del bagno della casa d'infanzia e dell'appartamento affittato a Kyōto, sarebbe infatti scorretto definire i contesti familiare ed educativo spazi chiusi, privi di relazioni o contatti con l'esterno, come invece Kusama li percepiva. Sia il nucleo familiare di Yayoi che i docenti dell'Istituto d'arte, infatti, potevano dirsi unità di un sistema socioculturale caratterizzato da legami di forte interdipendenza⁵. Tale genere di rapporti di dipendenza reciproca sarebbe stato impossibile fra entità realmente chiuse o impermeabili.

Il secondo episodio biografico si riferisce al periodo in cui Kusama iniziò a manifestare il proprio disagio nei confronti di tale sistema, che viveva come faticosa aggravante di un malessere psicofisico alle volte persino invalidante. All'inizio della carriera, Yayoi si sentiva osteggiata dal contesto socioculturale della propria patria, nei termini di una libertà individuale non solo artistica ma anche esistenziale:

4 La rappresentazione ossessiva dell'organo genitale maschile consisteva per l'artista in una forma di automedicazione mirata a farle superare le proprie angosce e fobie. La definì «arte psicosomatica» (Tatehata 1998: 189). L'orrore, con la continua rappresentazione di forme tanto spaventose, si trasformava in qualcosa di familiare. Analogo rapporto era quello che Kusama aveva con il cibo, demonizzato in particolare nel simbolo della pasta industriale.

5 Secondo la definizione degli studiosi Hazel Rose Markus e Kitayama Shinobu (1991), molte culture dell'Asia, dell'America Latina e dell'Europa meridionale sono caratterizzate da singole identità umane che sussistono solo in quanto frutto di relazioni sociali e connessioni con la comunità di appartenenza. La definizione di Sé Interdipendente delle realtà collettiviste, si contrappone, dunque, a quella del Sé Indipendente, tipico di società europee e nordamericane, incentrate sull'individualità, fortemente sostenuta da un pensiero di tipo analitico (Inghilleri 2009: 55-58).

その芸術への道を発展させ、より大きく開花させるためには、この日本には絶対ダメだったのだ。ここには、両親があり、家があり、土地があり、しがらみがあり、因習があり、偏見があった。人は何であるかということの生死の境目で闘っている私の芸術にとって、生きることと死ぬことはどういうことであるかという場で作りつづけている私の芸術にとって、この国はあまりにも小さく、卑しく、封建的で、女性への軽蔑に満ちていた。私の芸術には、もっと限りなく自由で、限りなく広大な世界を必要としていた。(Kusama 2002: 100)

E se volevo continuare a percorrere quella strada, se volevo che mi si spalancasse, non potevo assolutamente restare in Giappone. Lì c'erano i miei genitori, la casa, la terra, i vincoli, le convenzioni, i pregiudizi. Per un'arte come la mia, un'arte che lotta al confine tra la vita e la morte, che si interroga su cosa siamo e su cosa significhi vivere e morire, quello era un Paese troppo piccolo, meschino, ancorato a un passato feudale, sprezzante nei confronti delle donne. La mia arte aveva bisogno di un mondo infinitamente più libero, infinitamente più vasto. (Kusama 2013: 61)

Il già descritto senso di costrizione dato dai confini nazionali condusse dunque Kusama a un nuovo tentativo di evasione, alla ricerca di un altrove dove sentirsi libera, compresa e artisticamente apprezzata. Anche in questo caso, la scelta di una fuga nell'allora ritenuta 'terra della libertà d'espressione' si potrebbe definire paradossale. Inizialmente, le condizioni di vita di Kusama negli Stati Uniti d'America non sembravano affatto migliori, né prive di limitazioni date da pregiudizi socioculturali. Il 18 novembre 1957, seppur con l'opposizione della famiglia e senza le adeguate risorse linguistiche ed economiche, la giovane artista era approdata con il suo primo volo internazionale in una terra diffusamente contaminata da uno spirito razzista nei confronti dei nemici giapponesi appena sconfitti. Kusama si stabilì a Seattle, dove organizzò le prime mostre e ottenne contatti importanti, poi si diresse a New York. In entrambe le città, l'artista dovette confrontarsi con una realtà molto diversa dalle aspettative:

突拍子もない人生が開け、いたるところに困難が待ち受けているに違いない。大変な運命を引き寄せてしまったものだ、と私は思った。[...] 食費もどんどん値上げするし、戦後の松本と違ってニューヨークは何から何まで熾烈だった。そんな状況が辛くて、私はノイローゼになってしまったのだ。[...] アトリエのガラス窓は破れ放題で、道に捨ててあった毀れた戸板をベッド代りに使い、毛布は一枚きりだった。(Kusama 2002: 19, 21)

Mi si prospettava una vita assurda, piena di difficoltà. Pensai di avere davanti a me un avvenire disastroso. [...] Il prezzo degli alimenti aumentava sempre di più e a New York, diversamente da Matsumoto nel dopoguerra, si percepivano ovunque rabbia e ostilità. Era una situazione di grande stress, che mi provocò un esaurimento nervoso. [...] Le finestre dell'atelier erano rotte da tempo e dormivo su una vecchia porta trovata per strada. Avevo soltanto una coperta. (Kusama 2013: 15-16)

友人から貰ったしなびた小さな栗の何個かが夕食という日々を私は送っていた。魚屋へずた袋を持っていき、店の表の屑箱から魚の頭を拾ってきて、[...]八百屋の捨てたキャベツの外皮を拾い集めて一緒に煮てスープを作り[...]。 (Kusama 2002: 22)

Le mie cene consistevano in una manciata di castagne avvizzite rimediata da qualche amico. Con una grossa sacca a tracolla mi recavo nei pressi di una pescheria e dalle cassette di rimasugli raccoglievo le teste dei pesci [...] e preparavo una zuppa facendole bollire insieme alle foglie più esterne dei cavoli, quelle scartate dai supermercati [...]. (Kusama 2013: 17)

画商によるコマースリズムの非情さが美術界をリードするもの凄まじさも、なかなか馬鹿にならず、クリエイティブな芸術家を悩ますことすらある。 (Kusama 2002: 41)

Il mercantilismo senza scrupoli di molti galleristi non era uno scherzo: condizionava il mondo dell'arte in maniera spaventosa e faceva soffrire gli artisti più autentici. (Kusama 2013: 28)

Come si evince dalle sue parole, la meta che Kusama si attendeva sconfinatamente libera, priva dei pregiudizi e delle convenzioni sociali giapponesi era invece limitante, critica in termini razziali e sessuali e neppure particolarmente accogliente nei confronti delle novità anticonformiste, soprattutto in ambito artistico. Dopo due anni difficili si tenne la sua prima personale alla Brata Gallery, un locale piccolo simile a una soffitta, in una zona poco frequentata e raccomandabile di New York ma non distante dalla celeberrima Decima Strada, la via degli artisti influenti. Il riscontro positivo derivato da tale mostra le facilitò il rinnovo del visto e le fece ottenere lettere di invito da altri Paesi americani ed europei. Kusama era finalmente alla guida di una vera e propria rivoluzione artistica e culturale, che aveva avuto tanto successo negli Stati Uniti da spingerla al tentativo di esportarla anche in Giappone, dove tornò per la prima volta nel 1970. Posta di fronte a una patria ancora avvertita come estremamente maschilista e scandalizzata dalle sue opere, sentendosi banalizzata e inibita dalla stampa locale che diffondeva notizie

false o distorte su di lei definendola «la regina degli scandali» スキャンダルの女王 (*sukyandarū no jō*) (Kusama 2002: 247), l'artista cercò nuovamente invano il sostegno della propria famiglia. La rinnovata incomprendimento la portò a concentrare l'attività in Europa e negli Stati Uniti, prima che la morte del padre (1974) la costringesse a un rimpatrio permanente.

Il terzo esempio biografico riguarda proprio il periodo che seguì a quel momento. Kusama iniziava ad avvertire nuove limitazioni date dall'aggravarsi del proprio disagio psichico. I sintomi la facevano sentire prigioniera in qualcosa di sinistro e sconosciuto. Per evitare che ciò sfociasse in una rabbia incontrollabile, l'artista si percepiva costretta a decifrarlo, rappresentandolo immediatamente con matita e colori (Kusama 2013: 46). Si trattava di un impulso vitale analogo a quello che la psicoanalista Melanie Klein (1957) ha descritto come aggressività del bisogno creativo e della fantasia nella vita di un infante, una realtà dolorosa quanto essenziale. Nelle fasi di acutizzazione, però, il disagio di Kusama si traduceva spesso in allucinazioni visive e uditive, angoscia, aritmia, tachicardia, picchi di alta e bassa pressione sanguigna, reiterazione di anemie e lievi emorragie cerebrali (Kusama 2013: 57). In *Gli spiriti dell'aritmia e della tachicardia* 不整脈と頻脈の化けもの (*Fuseimyaku to hinmyaku no bake mono*) l'artista ha espresso in grande dettaglio i segni della propria condizione di sofferenza, da cui è derivato uno stato di vaghezza, di smarrimento delle coordinate spaziotemporali, che l'ha resa «prigioniera della tenda della depersonalizzazione» 離人カーテンの囚人 (*hanare hito kâten no shūjin*) di seguito descritta:

遠くおいかけたくはない去った景色 / 去って逝くままくずれるまま / 縞々の幕あけて鬱の外出胸毛 / むしり貧しい赤土の鳥肌手づかみ / 傷ついた穴にこすりつけて夕闇 / 分け入ってカーテンの内側に帰る / わびしさは空にハタハタと散乱 / 離人カーテンの内外まようわが心 / 不安は荒れた手でひきちぎる皮膚 / 緞帳のように重く胸毛のように病み / 影白い闇にいく鳥の気球かるく / 涙の綿が少しわびしくまつわる / めれていくやわ肌の間隙を通り / 今日をふりすてて離人の中に立てば / かえりくる去年の足跡手ざわり / いたみこそ天空に捨ててわれは / 野の羽をはやして地にかえりたい [...]。 (Kusama 2002: 94-95)

Non voglio inseguire all'infinito le scene passate. / Che passino, che si disintegrino. / Si levi il sipario a strisce, esca la malinconia, piume dal petto / Strappate via – povera pelle d'oca vermiglia – in una mano, / Strofinare contro la ferita – cala la sera, / Torno dietro la tenda, / La desolazione attraversa il cielo. / Dietro e davanti la tenda della separazione esita il mio cuore. / L'inquietudine strappa via la pelle con le sue mani ruvide. / Pesante come un sipario, doloroso come le piume del petto. / Ombre bianche nell'oscurità, palloncini leggeri in guisa d'uccello. / Tristi s'intrecciano fili

di lacrime, / Scorrono lungo i solchi della tenera pelle. / Lascio andare il presente e resto dissociata. / Ed ecco che tornano le impronte di ieri, la loro percezione, / Il dolore persino, gettato verso il cielo, e io / Con ali selvatiche voglio tornare a terra. [...]. (Kusama 2013: 59)

Durante la realizzazione artistica, «attività programmatica basata sull'imprescindibile espressione del suo intimo» 私自身の内から溢れ出る必然性を土台にした創造への企てであり営為であった (*watashi jishin no uchi kara afurederu hitsuzen-sei o dodai ni shita sōzō e no kuwadate de ari eii de atta*) (Kusama 2002: 71), Kusama si è sempre trovata catapultata dalla realtà nello sfavillante mondo delle illusioni, dove tutto è definibile da coppie di termini quali «dissolvimento e accumulazione, moltiplicazione e separazione» 解体と集積。増殖と分離 (*kaitai to shūseki. Zōshoku to bunri*) (Kusama 2002: 71). Per far fronte a tale condizione, Kusama ha scelto di lottare quotidianamente per quella che lei stessa ha spesso definito una scarcerazione, ancora una volta optando per una soluzione paradossale: la vita tra le mura di un luogo definibile uno spazio chiuso per eccellenza. Dal 1977, Kusama vive per propria decisione presso l'ospedale psichiatrico Seiwa 晴和病院 (*Seiwa byōin*), fondato il 5 novembre 1951 nel quartiere di Shinjuku a Tōkyō. Il Seiwa è diventato la sua nuova casa, un luogo che ha posto fine a tutti i suoi tentativi di fuga. La decisione seguiva, oltre che la volontà dell'artista, il suggerimento del professore di psichiatria della Shinshu University di Matsumoto, Nishimaru Shihō, che in occasione di una delle prime mostre di Kusama l'aveva definita «genius woman artist with schizophrenic tendency», invitandola già allora a lasciare la propria dimora in favore di un istituto di cura psichiatrica (Kusama, Lenz: 2018). A distanza di anni da quella diagnosi e a seguito di numerose esperienze di vita difficili (tra cui un tentativo di suicidio e la perdita dei genitori), Kusama ha optato per un trasferimento definitivo presso l'ospedale, dove, dopo un breve periodo di ambientamento, ha iniziato a sentirsi incredibilmente libera. La vita tra il canone e la consuetudine degli spazi teoricamente aperti che hanno caratterizzato soprattutto la sua infanzia e il suo percorso formativo non le avrebbero permesso di esprimersi e di definire così la propria identità individuale.

1.2. La libertà negli spazi chiusi (l'ospedale Seiwa)

Per meglio comprendere la percezione spaziale di Kusama nel contesto di cura psichiatrica è bene riferirsi al suo romanzo intitolato *The Madhouse of Ants*. L'opera narra una realtà senza precedenti: l'ospedale psichiatrico della repubblica delle formiche. Esso è circondato dalla natura, efficace an-

tistress⁶. Talvolta vi accadono fatti gravi o spiacevoli, tra cui alcuni suicidi di pazienti che non riescono ad affrontare sintomatologia e conseguenze della propria condizione psicofisica. Analogamente al Seiwa, l'edificio descritto nel romanzo ha cinque piani e vi lavora circa una ventina di medici. Si tratta di una casa di cura i cui pazienti soffrono di diverse tipologie di disagio psichico, realizzano *sketch* artistici per placare sintomi e allucinazioni, attraendo così anche la curiosità delle persone esterne. Le opere, con la cui vendita spesso i pazienti coprono le tariffe ospedaliere, sono realizzate all'interno del nosocomio, in un apposito *atelier* che potrebbe dirsi simile al primo laboratorio di espressione grafica italiano, realizzato nell'Ospedale psichiatrico San Giacomo di Verona nel 1957 sotto la guida dello scultore scozzese Michael Noble⁷. L'ospedale psichiatrico delle formiche è contraddistinto da un «reparto aperto» 開放病棟 (*kaihō byōtō*) (Kusama 1994: 32), in cui nessuno può sentirsi solo, circondato da quanto di più simile a una famiglia o a dei genitori (56-58), dove i pazienti divengono artisti apprezzati e possono perfino esporre le proprie opere in un piccolo museo di dipinti (39-41). La fama raggiunta a discapito dell'etichettatura stigmatica di *paziente psichiatrico* descritta da Kusama ricorre in molte biografie di celebri esponenti dell'*Art Brut*⁸, a dimostrazione del fatto che anche il 'malato di mente' più grave può esprimersi perfino nell'elevatezza della creatività.

Ulteriori rappresentazioni dell'ospedale psichiatrico da parte di Kusama emergono da alcuni suoi componimenti poetici. Sono rare l'analisi e l'osservazione dell'ambiente interno, concentrate principalmente sulle difficoltà e sui rischi dell'attività svolta da chi vi lavora, come in "Addetto alle pulizie del bagno comune in un ospedale psichiatrico" 精神病院の共同浴場の掃除人 (*Seishin byōin no kyōdō yokuujō no sōjinin*)⁹. Sono invece molto più fre-

6 Come confermato anche dagli studi di Edward O. Wilson sulla biofilia, l'immersione parziale o totale nel contesto naturale agevola, oltre che la fioritura di emozioni e sensazioni positive, le funzioni biologiche e neuronali dell'essere umano, rinforzandone il sistema immunitario. Inoltre, la natura assume indubbiamente il ruolo chiave di coadiutore del processo di astrazione, mediante il quale l'agente è portato all'evocazione e all'invocazione di immagini, a una perpetua, anche se altalenante, esplorazione di sé e di tutto ciò che lo circonda (Witkin 1983).

7 Noble giunse in Italia per lavoro nel 1943. In pochi anni, il suo complesso rapporto con l'alcol lo condusse in cura dal professore Trabucchi dell'Ospedale di Verona, dove conobbe Carlo Zinelli, paziente divenuto poi massimo rappresentante dell'*Art Brut* in Italia, e la sua necessità espressiva. Realizzò allora il laboratorio, fornito degli strumenti necessari e lasciato a disposizione dei pazienti (donne e uomini), supervisionati nella piena tutela della loro libertà.

8 L'*Art Brut* (lett. arte grezza) è realizzata da personalità alienate o prive di educazione artistica, che trovano sollievo nella riproduzione di soggetti, causa di malessere, sofferenza, delirio e allucinazioni. Il celebre psichiatra Vittorino Andreoli l'ha ribattezzata «linguaggio grafico della follia», in quanto arte svincolata dagli schemi razionali e dalla consuetudine iconografica. Iniziata nel Secondo dopoguerra da Jean Dubuffet, l'*Art Brut* è visibile come la continua ricerca di un ambiente in cui artisti spesso inconsapevoli possano percepirsi liberi di tradurre con sincerità la propria pulsione creativa.

9 L'uomo si occupa di pulire un ambiente difficile, caratterizzato dalla presenza di batteri (sifilide e gonorrea), sangue, vetri rotti, mentre il giorno e la notte trascorrono imperterriti e le

quenti quelle degli spazi esterni, aperti, come se dall'interno delle mura sicure dell'edificio l'artista si sentisse maggiormente in grado di viverli, non più così spaventata dalle allucinazioni che ne scaturivano durante la sua infanzia¹⁰. Per esempio, nel componimento intitolato “Giardino rumoroso (in un ospedale psichiatrico)” 騒々しい庭 (精神病院にて) (*Sōzōshii niwa (seishin byōin nite)*) Kusama racconta dei gatti randagi che popolano il cortile dell'ospedale, perennemente in attesa di avanzi di cibo portati dagli umani. Si tratta di animali che, seppur con disagi fisici (alcuni hanno mezza coda o un solo orecchio funzionante), vivono serenamente. L'artista sembra al contempo affascinata e infastidita da loro, in particolare nelle giornate ventose, ancora più rumorose, in cui tutti sono impegnati a correre da ogni parte e ad accoppiarsi (Kusama 2005: 70-72).

Da quanto riportato, appare evidente che Kusama abbia trovato un proprio equilibrio presso l'ospedale, un luogo per lei connotato da una profonda piacevolezza ambientale. Questo aspetto è ciò che accomuna le tre vicende biografiche descritte. La scelta di Kusama di uno spazio chiuso per percepirsi priva di limitazioni può sembrare paradossale, ma trova la propria spiegazione nel senso di benessere che tali luoghi, permettendole di manifestare liberamente la propria identità creativa, riescono a trasmetterle. Secondo le teorie del 1989 di Rachel e Stephen Kaplan, le caratteristiche di un ambiente piacevole sono: la comprensibilità, la percentuale di informazione da esplorare, la complessità percepita e la coerenza del luogo. Se confacente ai requisiti di fascinazione (per cui diviene calamitico per l'attenzione, perfino involontaria, del fruitore); trasformazione in un altrove (vera e propria via di fuga dalla complicata realtà quotidiana, fonte di malessere per il soggetto); estensione (che comporta l'originalità dell'ambiente); compatibilità tra obiettivi del soggetto e possibilità offerte dal luogo considerato, lo spazio, seppur chiuso, diventa esso stesso un generatore di esperienza ottimale¹¹

stagioni mutano. Tale quadro descritto da Kusama è chiaramente il risultato di una sua attenta osservazione degli ambienti interni dell'ospedale. Nella seconda parte della descrizione, invece, l'attenzione è ancora una volta posta sull'esterno: le cime degli alberi si spogliano delle foglie, che ricoprono così il suolo di terra rossa e di asfalto, dov'è ferma un'auto sportiva, accanto a marciapiedi di cemento, lungo cui sporcizia e pericoli aumentano, in particolare durante la notte (Kusama 2005: 86).

¹⁰ Kusama ebbe le prime allucinazioni all'epoca dei propri studi elementari. Si trattava di continue visioni che la assalivano generalmente mentre era immersa nella vegetazione della tenuta agricola familiare. In merito alla prima manifestazione sintomatologica, Kusama ha spesso raccontato di come giorno dopo giorno avesse visto le violette coltivate nei campi di famiglia trasformarsi, assumere una identità specifica, quasi personale. Kusama le vide umanizzarsi al punto che esse le rivolgevano ripetutamente la parola (Kusama 2013: 42-43).

¹¹ L'esperienza di *flow of consciousness* o *optimal experience* è vissuta da un soggetto che, compiendo una determinata azione, si ritrova in una condizione armoniosa, molto positiva dal punto di vista cognitivo, emotivo e motivazionale, e si percepisce in grado di rispondere con adeguatezza alle richieste del mondo esterno e interno. Il concetto è stato teorizzato da Mihaly Csikszentmihályi (1934-2021), già direttore del dipartimento di Behavioral Sciences dell'Università di Chicago.

(Boffi - Ranisio - Riva 2014). Per sottolineare ulteriormente l'importanza del sistema ambientale come garante di benessere è opportuno fare riferimento alla teoria della rigenerazione dell'attenzione. Essa spiega come, terminata la capacità attentiva intenzionale e volontaria costantemente utilizzata da ogni persona nel proprio quotidiano, e pertanto soggetta a indebolimento o stanchezza, subentri quella involontaria, una risorsa particolarmente preziosa per riattivare e rivitalizzare le attività cognitive ed emozionali. Si tratta di una fascinazione spontanea derivante dagli stimoli ambientali o dalle attività creative (Inghilleri 2021: 120-122). Da questo punto di vista, i luoghi già descritti che Kusama ha reso propri *atelier* sono sicuramente significativi. Seppur strutturalmente chiusi, essi costituiscono un altrove quotidiano per la sua libera creazione artistica, comprensibile quanto esplorabile, dunque rispondente alle condizioni psico-ambientali del *being away* e dell'*extent*. Si può affermare che il dialogo instaurato dall'artista con tali spazi rappresenti alternativamente i tre livelli di rapporto codificati dallo psicologo Donald Norman nel terzo capitolo dell'opera *Emotional Design. Why We Love (or Hate) Everyday Things* (2004). Si tratta, infatti, di un rapporto viscerale, caratterizzato da reazioni emotive automatiche agli stimoli del contesto; comportamentale, basato sull'utilizzo dello spazio considerato; riflessivo, proprio di una rielaborazione celebrale più profonda che considera il valore simbolico ed evocativo dello spazio e degli elementi che esso contiene, la sua cultura. Grazie alla libertà espressiva che gli spazi chiusi sopra descritti le hanno garantito, Kusama li ha sempre potuti percepire come aperti, e ha reso tale ossimoro un valore costante della propria storia di vita. Inevitabilmente, tale aspetto è stato cardine anche delle sue creazioni artistiche.

2. L'OSSIMORO SPAZIALE NELL'ESPERIENZA CREATIVA

Quella che si potrebbe definire una reclusione volontaria all'interno di spazi chiusi ha spesso assunto per Kusama il senso comunemente attribuito a un rilascio. Da tale ritrovata libertà, l'artista ha avuto accesso a una esplorazione illimitata della propria interiorità e del proprio bisogno creativo. I tentativi di evadere i confini spaziali per mezzo delle opere d'arte sono ricorrenti nella carriera di Kusama¹², ma divengono protagonisti in particolare nel suo

12 Si può fare riferimento, per esempio, a sculture da esterno come la Red Pumpkin (2006), posta in prossimità del porto di Miyanoura sull'isola di Naoshima. Si tratta di un'opera in vetroresina a forma di zucca rossa ricoperta da *pois* neri, alcuni dipinti, altri dei veri e propri fori che permettono agli spettatori di entrarvi e di ritrovarsi in uno straordinario spazio chiuso che è anche aperto. Un ulteriore spunto di riflessione sulla percezione spaziale e artistica di Kusama proviene dalla cosiddetta fase dell'obliterazione 消滅 (*shōmetsu*) e dell'auto-obliterazione (Kusama 2002: 48), in cui i *pois* sovrastano la superficie pittorica o scultorea e l'ambiente circostante, annullandone profondità spaziale e percezione temporale. Kusama si è impegnata

riuscito tentativo di rappresentare l'infinito in spazi fisicamente limitati. Da questo punto di vista, le fasi creative più emblematiche che intendo ora considerare sono quelle dedicate al genere delle *Infinity Nets* e alla realizzazione di installazioni artistiche costituite da vere e proprie stanze, le *Infinity Mirrored Rooms*. Descriverò alcune opere selezionate, con l'obiettivo di fare emergere il suddetto intento rappresentativo dell'artista. Esso, chiarito dalle parole di Kusama stessa, sarà confermato anche dalle voci della critica che ritengo significativo riportare.

2.1 L'infinito su tela: *Infinity Nets*

Quasi contemporaneamente alla realizzazione di *Pacific Ocean*, dipinto in cui Kusama rappresentava le reti in continua espansione sull'oceano viste in stato allucinatorio a bordo dell'aereo per gli Stati Uniti, le *Infinity Nets* fecero la propria apparizione alla prima personale newyorkese dell'artista, nell'ottobre 1959. L'opera era costituita da una tela di ventidue metri di lunghezza, uno spazio statico bidimensionale nero coperto da una distesa di punti bianchi dalla consistenza concreta, infiniti grumi microscopici che assumevano l'aspetto di un voluminoso accumulo di massa. Dalla reiterazione delle pennellate, inarrestabile espressione del mondo interiore dell'artista, scaturiva uno spazio di qualità tangibile ma illimitata. L'opera riusciva a trasmettere agli spettatori un senso di vuoto assoluto, di infinito, tanto che la scrittrice e critica d'arte moderna e contemporanea di origine statunitense Dore Ashton ha descritto l'opera sul *New York Times* come «una composizione proiettata verso l'infinito che si affida alla capacità di ricerca del paziente osservatore» (Kusama 2013: 20). La mancanza di un nucleo tematico su cui lo spettatore potesse focalizzarsi e la materialità della tela sapevano rendere più voluminoso e sconfinato lo spazio rappresentato, dunque caratterizzato da una tridimensionalità che superava le barriere fisiche (della tela bidimensionale). Ciò garantì all'artista un grande e inaspettato successo.

Con *Infinity Nets*, Kusama iniziò ad autodefinirsi e affermarsi sulla scena artistica statunitense, come dichiarato anche dal celebre professore dell'Università delle arti di Tama (a Tōkyō) Tatehata Akira: «Her unceasing restatement of the *Infinity Nets* is also a re-affirming of her persona, a defiant *I exist*» (Tatehata 1993, cit. in Nakajima 2006: 147). Tatehata ha contestualmente affermato: «La forte ossessione nel riempire completamente lo spazio secondo moduli prefissati molto simili tra loro segue come un'ombra quest'artista dall'intelligenza straordinaria» (Tatehata 2009: 18), sottolineando, inoltre, come «tutte le sue opere nascondano un'aura spirituale, talvolta implicita, talvolta evidente» (Tatehata 2009: 28). Sembrava,

a «revolve in the infinity of endless time and the absoluteness of space, and to be reduced to nothingness» (Grist 2018).

infatti, che Kusama realizzasse tale genere di opere con particolare fluidità di movimenti, profondamente ispirata. Ciò si evince, per esempio, dalla descrizione che Frances Morris, già direttrice del Tate Modern di Londra, ha fornito dopo aver assistito all'atto creativo di Kusama:

She was in front of her blank canvas, she put her brush into paint, and she almost went momentarily into a trance and then she started painting with absolute confidence and she didn't stop, she knew where the line was taking her. It was this sort of emergent extraordinary vision from nowhere, no planning. She covered the canvas. (Grist 2018)

A tale testimonianza, si può aggiungere la dichiarazione della stessa Kusama:

果てしない宇宙への無限を自分の位置から予言し、量りたい願望があった。どのくらいの神秘の深さをこめて、無限は宇宙の彼方に無限であるか。それを感知することによって、一個の水玉である自分の生命を見た。水玉、すなわちミリオンの粒子の一点である私の命。水玉の天文学的な集積が繋ぐ白い虚無の網によって、自らも他者も、宇宙のすべてをオブリタレイト（消滅）するというマニフェストを、この時、私はしたのである。この白い網は、無の背後の暗黒の、音のない死の黒の水玉を包んで、ついに33フィートまで発展した時、カンヴァスはカンヴァスというものを越えて部屋いっぱいに充満し [...]。 (Kusama 2002: 28)

Aspiravo a predire l'infinità dello spazio, a misurarla dal punto in cui mi trovavo. Quanto era profondo il mistero dell'infinito oltre lo spazio? Sulla base di questa percezione volevo osservare la mia vita, la vita di una goccia d'acqua. Una goccia d'acqua in mezzo a milioni. Il candido nulla di una rete tenuta insieme da un corpo celeste di gocce, che avrebbero cancellato me, gli altri e l'intero universo: era questo il mio manifesto. La rete bianca raccolse nelle tenebre dietro il nulla le nere gocce del silenzio della morte, e prima che potessi accorgermene raggiunse i dieci metri di altezza, superando i confini stessi della tela e andando a riempire ogni angolo della stanza [...]. (Kusama 2013: 20)

Tali aspetti sono stati peraltro ribaditi dalla storica dell'arte statunitense Irma Jaffe su *Picture of Exhibit*: «Innumerevoli concentrazioni di infinite dimensioni e forme [...] si propagano sulla tela, si spingono oltre la sua bianca superficie [...]. Ma il risultato complessivo, paradossalmente, è una *texture* che produce l'impressione di uno spazio che si estende all'infinito» (Kusama 2013: 27).

2.2 L'infinito tra le mura: *Infinity Mirrored Rooms*

Come già anticipato, Kusama si è dedicata intensamente alla rappresentazione dell'infinito, non solo a livello pittorico, ma anche dando vita a installazioni particolarmente complesse e innovative denominate *Infinity Mirrored Rooms*. Tali opere sono vere e proprie stanze che, per mezzo dell'impiego di materiali specchianti e luminosi, sono avvertite sensorialmente da chi vi entra come sconfinite e infinite. Solitamente, al loro interno compaiono altri elementi distintivi dello stile di Kusama: dai soggetti a tema sessuale, ai *pois*, alle zucche. La prima opera di tale serie è *Infinity Mirrored Room - Phalli's Field*, esposta nel novembre del 1965 alla Castellane Gallery. Si tratta di un ampio campo di *soft sculptures*, sculture a forma fallica in tessuto imbottito bianco a *pois* rossi, su cui le persone possono camminare, fondendosi con l'opera stessa. La stanza è delimitata da pareti specchianti in grado di moltiplicare all'infinito tutti i soggetti presenti al suo interno. Analogo effetto si riscontra in *Kusama Yayoi: All the Eternal Love I Have for the Pumpkins* (1991), dal 2016 parte della collezione del Dallas Museum of Art. L'opera è la prima stanza specchiata che include anche il più noto soggetto dell'espressione artistica di Kusama, le zucche (qui gialle a *pois* neri), e l'unica appartenente a una collezione nordamericana. Un'altra delle più famose *Infinity Mirrored Rooms* di Kusama, *Aftermath of Obliteration of Eternity*, è stata realizzata nel 2009 per la Gagosian Gallery di Chelsea con materiali riflettenti e giochi di luce dati dal fioco calore delle lanterne sospese riflesse negli specchi. Simile è anche *Gleaming Lights of the Souls*, realizzata nel 2008 per il Louisiana Museum of Modern Art. Consta di un unico spazio di sedici metri quadri, le cui pareti sono ricoperte di specchi, mentre il pavimento è occupato da una piscina riflettente al centro della quale emerge una piattaforma calpestabile. Dal soffitto della stanza calano centinaia di lampade sferiche colorate le cui varietà cromatiche mutano continuamente, seguendo impulsi ritmici particolari. Lo spettatore vive, a contatto con tale installazione, un trasporto in una dimensione parallela assimilabile all'universo astronomico. Anche *Infinity Mirrored Room - Filled with the Brilliance of Life*, realizzata da Kusama nel 2011, proietta il pubblico in un mondo alternativo costituito da infiniti punti luminosi nell'oscurità. Alle già descritte, si può aggiungere *Infinity Mirrored Room - Let's Survive Forever*, un'installazione dal 2017 nell'Art Gallery of Ontario. È caratterizzata dalla presenza di una colonna di specchi all'interno della stanza che invita i visitatori a un'approfondita osservazione di quello che, per illusione ottica, diviene un campo immenso di sfere d'argento specchianti appese al soffitto e disposte sul pavimento.

In merito a tutti gli esempi riportati, è particolarmente chiarificatore il pensiero di Kusama: «Creating mirrored rooms was a huge gamble for me by using lights, their reflection, and so on, I wanted to show the cosmic image

beyond the world where we live: the infinity» (Grist 2018). Collocata originariamente negli anni Sessanta, dunque a metà del periodo statunitense della carriera di Kusama, la produzione di *Infinity Nets* e *Infinity Mirrored Rooms* è continuata fino agli inizi del Ventunesimo secolo, aprendosi all'impiego di nuovi materiali e coinvolgendo un sempre maggior numero di spettatori.

L'incredibile abilità dell'artista nel rappresentare e riprodurre in spazi fisici limitati un soggetto senza confini è riconosciuta in tutto il mondo da più di un decennio, come confermato anche dal critico d'arte statunitense Stuart Preston, che sul *New York Times* ha scritto: «Il suo stile peculiare sa espandersi all'infinito» (Kusama 2013: 27).

Oltre che dall'esperienza di vita dell'artista, anche dall'osservazione delle opere descritte e dalle testimonianze raccolte è possibile attribuire nuove valenze e sfumature di significato agli spazi chiusi: si sono fornite spiegazioni su come, in questo caso grazie alla creatività artistica, essi possano perfino contraddire nella propria essenza la loro definizione originaria. È dunque evidente che il vissuto e il creato di Kusama permettano di tracciare una nuova rotta, ossimorica, nell'articolata mappa degli spazi.

Bibliografia

- Alford F., 2003, *Freedom and Borderline Experience*, «Political Psychology» 1.24: 151-173.
- Asakawa K., 2016, *Universal and Cultural Dimensions of Optimal Experiences*, «Japanese Psychological Research» 1.58: 4-13.
- Baron-Cohen S., 2011, *Zero Degrees of Empathy: A New Theory of Human Cruelty and Kindness*, London, Allen Lane.
- Boffi M. - Ranisio N. - Riva E., 2014, *Positive Change in Environment: Aesthetics, Environmental Flowability and Well-Being*, in P. Inghilleri – E. Riva – G. Riva (eds.), *Enabling Positive Change: Flow and Complexity in Daily Experience*, Berlin, De Guyter Open Ltd: 91-102.
- Boman M. - Hultman C. - Kyaga S. - Landén M. - Långström N. - Lichtenstein P., 2011, *Creativity and Mental Disorder: Family Study of 300 000 People with Severe Mental Disorder*, «The British Journal of Psychiatry»: 373-379.
- Buchanan R., 1991, *Flow: The Psychology of Optimal*, «Design Issues» 1.8: 80-81.
- Cseh G.M., 2016, *Flow in Creativity: A Review of Potential Theoretical Conflict*, in F. Andersen – L. Harmat – G. Sadlo – F. Ullén – J. Wright, *Flow Experience: Empirical Research and Applications*, Berlin, Springer International: 79-94.

- Csikszentmihályi M., 1982, *Towards a Psychology of Optimal Experience*, «Review of Personality and Social Psychology» 3: 13-36.
- Csikszentmihályi M. - Damon W. - Gardner H., 2008, *Good Work: When Excellence and Ethics Meet*, New York, Basic Books.
- De Cordova F., 2009, *Psicologia culturale e cura*, in Inghilleri P. (ed.) *Psicologia culturale*, Milano, Raffaello Cortina: 203-221.
- Feldman O., 1997, *Culture, Society, and the Individual: Cross-Cultural Political*, «Political Psychology in Japan»: 327-352.
- Foucault M., 2006, *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, trad. dal francese di D. Borca e V. Zini, Milano, Raffaello Cortina, (2004), (ed. orig: *Dits et écrits*, 1994, Paris, Gallimard).
- Gaggioli A. - Milani L. - Mazzoni E. - Riva G., 2014, *Positive Change and Networked Flow: From Creative Individuals to Creative Networks*, in P. Inghilleri - E. Riva - G. Riva (eds.), *Enabling Positive Change: Flow and Complexity in Daily Experience*, Berlin, De Gruyter Open Ltd: 53-71.
- Gentili D., 2020, *Hic sunt leones. Confine/frontiera: genealogia politica di un dispositivo spaziale*, «Teoria politica. Nuova serie Annali» 10, <http://journals.openedition.org/tp/1262> (consultazione: 10/01/2023).
- Grist A., 2018, *The Inexhaustible Creations of Kusama Yayoi. Brilliant Ideas* ep. 53, 24.07', https://www.youtube.com/results?search_query=The+inexhaustible+creations+of+Yayoi+Kusama%2F+brilliant+Ideas+ (consultazione: 10/01/2023).
- Hall Vogel S., 2012, *Japanese Society under Stress*, «Asian Survey» 4.52: 687-713.
- Hata H. - Smith W. A., 1986, *The Vertical Structure of Japanese Society as a Utopia*, «Review of Japanese Culture and Society in Inaugural Issue: Japan and The Japanese» 1.1: 92-109.
- Hofstede G., 1991, *Cultures and Organization. Software of the Mind*, London, McGraw Hill.
- Hoptman L., 2009, *Down to Zero: Yayoi Kusama e la 'New Tendency' europea*, in L. Neri - L. Hoptman - A. Tatehata - R. Nickas (eds.), *Yayoi Kusama: I Want to Live Forever*, Milano, Federico Motta Editore, Cat. PAC: 30-45.
- Hulse Frederick S., 1946, *A Sketch of Japanese Society*, «Journal of the American Oriental Society» 3.66: 219-229.
- , 1947, *Some Effects of the War Upon Japanese Society*, «The Far Eastern Quarterly» 1.7: 23-27.
- Inghilleri P., 2009, *Psicologia Culturale*, Milano, Raffaello Cortina.
- , 2021, *I luoghi che curano*, Milano, Raffaello Cortina.
- Kaës R., 2013, *Malessere sociale e malessere individuale: alleati o nemici? Cosa può la psicoanalisi di fronte al malessere psichico nelle civiltà ipermoderne?*, «relazione presentata al Seminario AFPP CSMH – AMHPPIA SIPP SPI “Malessere sociale e malessere individuale: alleati o nemici?” con Kaës R. e Ferruta A.», Firenze, <https://www.spi-firenze.it/cosa-puo-la-psicoanalisi-di-fronte-al-malessere-psichico-nelle-civilta-ipermoderne-rene-kaes-13-aprile-2013-firenze/> (consultazione: 10/01/2023).

- Kaplan R. - Kaplan S., 1989, *The Experience of Nature. A Psychological Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Klein M., 1957, *Envy and Gratitude*, London, Tavistock Publications.
- Kusama Y., 1975, わが魂の遍歴と闘い, «Geijutsu seikatsu»: 96-113.
- , 1978, マンハッタン自殺未遂常習界, Tōkyō, Kōsakusha.
- , 1984, 離人カーテン囚人, «Yasei Jidai», 5.11: 192-212.
- , 1994, 蟻の精神病院, Tōkyō, Juritsu Shobō.
- , 2002, 草間 彌生無限の網。草間 彌生自伝, Tōkyō, Shinchō Bunko.
- , 2005, かくなる憂いー草間彌生詩集, Tōkyō, Juritsu Shobō, (1989).
- , 2013, *Infinity Net. La mia autobiografia*, trad. dal giapponese di Follaco Gala M., Milano, Johan & Levi (ed. orig.: 草間 彌生無限の網。草間 彌生自伝, Tōkyō, Shinchō Bunko, 2002).
- Kusama Y. - Lenz H., 2018, *Kusama Infinity: The Life and Art of Yayoi Kusama, 140'*.
- Matsubara H., 1969, *The Family and Japanese Society after World War II*, «The Developing Economies» 4.7: 507-526.
- Matsumoto T. - Hosaka K. - Dehara H. - Minamishima H. - Shibutami A., 2004, 草間 彌生, Tōkyō, Dainippon Printing Co. Ltd con National Museum of Modern Art di Tōkyō, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Contemporary Art Museum di Kumamoto, Matsumoto City Museum of Art.
- Nagai M., 1969, *Social Change in Postwar Japan*, «The Developing Economies» 4.7: 507-526.
- Nakajima I., 2006, *Yayoi Kusama between Abstraction and Pathology*, in Pollock G. (ed.) *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Oxford, Blackwell Publishing: 127-156.
- Nitschke G., 1966, *Ma: The Japanese Sense of Place*, «Architectural Design» 3: 116-156.
- Norman D.A., 2004, *Emotional Design. Why We Love (or Hate) Everyday Things*, New York, Basic Books.
- Rockfeller S.A., 2011, *Flow*, «Current Anthropology» 4.52: 557-578.
- Sferrazza Papa E.C., 2019, *Modernità infinita. Saggio sul rapporto tra spazio e potere*. Milano, Mimesis.
- , 2020, *Filosofia e Border Studies. Dal confine come "oggetto" al confine come "dispositivo"*, «Rivista di estetica» 75, <http://journals.openedition.org/estetica/7436> (consultazione: 10/01/2023).
- Stamm J.L., 1967, *Creativity and Sublimation*, «American Imago» 1.2.24: 82-97.
- Tatehata A., 1993, 壮麗なるオブセッション。草間彌生, «cat. Padiglione giapponese della Quarantacinquesima Biennale di Venezia».
- , 1998, *Kusama as Autonomous Surrealist. Love Forever: Yayoi Kusama 1958-1968*, Los Angeles County Museum of Art.
- , 2009, *Riconsiderando Yayoi Kusama*, in L. Neri - L. Hoptman - A. Tatehata - R. Nickas (eds.), *Yayoi Kusama: I Want to Live Forever*, Milano, Federico Motta Editore, Cat. PAC: 18-29.

- Tatehata A. - Hoptman L. - Kultermann U., 2017, 草間弥生, «Contemporary Art», London, Phaidon.
- Ulrich R.S., 1984, *View through a Window May Influence Recovery from Surgery*, «Science» 4647.224: 420-421.
- Wayne J., 1973, *The Male Artist as a Stereotypical Female*, «Art Journal» 4.32: 414-416.
- Witkin R. W., 1983, *The Psychology of Abstraction and the Visual Arts*, «Leonardo» 3.16: 200-203.
- Yalkut J., 1968, *The Polka-Dot War of Life. (Conversation with Yayoi Kusama)*, «New York Free Press» 8.1: 8-9.

SPAZI CHIUSI E PRECARI
NELLA RECENTE NARRATIVA SPAGNOLA

Simone Cattaneo

*Una habitación es capaz de hablar de la época y del poder
porque en ella pueden configurarse determinados tipos de
vidas y no otros.*
(Zafra 2019: 140)

I. L'INSOSTENIBILE PRECARIETÀ DEL SOGGETTO CONTEMPORANEO

In un volume eterogeneo, che aspira a offrire diverse prospettive su un concetto complesso, è forse opportuno rinunciare a una visione eccessivamente specialistica per adottarne una più rizomatica, in grado di insinuare connessioni e corrispondenze tra un ristretto ambito di studio – la recente narrativa spagnola – e altri campi di ricerca, in un dialogo serrato e ineludibile con la contemporaneità. È infatti impossibile non ricondurre la necessità di (ri) pensare gli spazi chiusi e il nostro rapporto con essi alla recente pandemia che ha obbligato l'umanità a trascorrere moltissimo tempo tra le pareti di una casa o un appartamento non più concepiti come un rifugio bensì quasi alla stregua di un carcere foucaultiano:

L'alto muro, non più quello che circonda e protegge, non più quello che manifesta, col suo prestigio, la potenza e la ricchezza, ma il muro accuratamente chiuso, invalicabile in un senso o nell'altro, che cela il lavoro divenuto misterioso, della punizione, sarà, molto presto, e talvolta nel centro delle città del secolo XIX,

la figura monotona, materiale e simbolica insieme, del potere di punire. (Foucault 2014: 126)

In effetti, Jorge Carrión (2020: 7), in *Lo viral*, si domanda se il XXI secolo non sia iniziato il 17 novembre 2019 e, tornando a Foucault (2014: 216), l'ipotesi dell'avvento di un nuovo assetto sociale in seguito all'irrompere di un virus potrebbe non apparire così azzardata: «Se è vero che la lebbra ha suscitato i rituali di esclusione che hanno fornito fino ad un certo punto il modello e quasi la forma generale della grande Carcerazione, la peste ha suscitato gli schemi disciplinari». Eppure, lo stesso Carrión (2020: 8) evoca un'altra data plausibile, sebbene la consideri ormai una sorta di luogo comune: l'11 settembre 2001. E proprio da qui si deve partire perché, tra le tante voci favorevoli a questo tipo di periodizzazione, Noam Chomsky (2001) e Judith Butler (2003) evidenziano quanto l'11-S abbia segnato una forzosa presa di coscienza per gli Stati Uniti, e l'Occidente in generale, della propria vulnerabilità, scatenando una fallimentare risposta violenta sul piano internazionale incapace di incrementare il senso di sicurezza a livello mondiale. Per le democrazie capitaliste il terzo millennio, già annunciato dal fantasma di un *millenium bug* che avrebbe potuto intaccare seriamente l'intelaiatura informatica da cui dipende sempre più ogni aspetto della nostra vita, sarebbe nato, quindi, sotto il segno dell'incertezza o di un'accentuata precarietà¹ (Martínez Rubio 2016: 292-293, Zafra 2019: 219, Bauman 2022: 147) nelle sue molteplici forme².

1 A questo proposito appare calzante l'opinione di Claesson (2019: 17), sebbene incentrata soprattutto sulle ricadute della crisi economica degli anni 2008-2009: «[...] siguiendo la estela de Judith Butler, se considera la precariedad como una condición inherente a la constitución del sujeto. Según esa posición, la precariedad no es precisamente un efecto secundario del capitalismo, sino que la producción de precariedad viene a ser una constante histórica del sistema económico». Savelli (2000: 187-188) rileva che «La percezione di una nuova e straordinaria possibilità d'azione si associa a quella dei rischi e dei costi sociali e psicologici delle trasformazioni in atto, generando condizioni di *incertezza* e senso di *precarietà*». Vi è anche una precarietà degli affetti, segnalata da Bauman (2022: 3-106) in *Amore liquido* e ben rappresentata da Isaac Rosa nel romanzo *Feliz Final* (2018), in cui si ricostruisce a ritroso, non a caso partendo dallo spazio chiuso dell'appartamento condiviso e ora vuoto (Rosa 2020: 12), la relazione di una coppia. Anche Oliver Nachtwey (2017: 169) rileva un cambio di tendenza fondamentale nella maggior parte degli Stati capitalisti occidentali: «Básica –y tendencialmente–, los países industrializados occidentales se han convertido en unas sociedades del descenso, de la precariedad y de la polarización».

2 Già Zygmunt Bauman (2017: 69), a inizio anni Duemila, tracciava scenari dai toni apocalittici: «Dobbiamo riconoscere che il terreno su cui presumiamo si fondino le nostre prospettive di vita è malfermo – come lo sono il nostro lavoro, le aziende che ce lo offrono, i nostri partner, la nostra rete di amicizie, la reputazione di cui godiamo in una cerchia sociale più ampia o l'autostima e la fiducia in noi stessi che accompagnano tale reputazione. Il “progresso”, che un tempo costituiva la manifestazione più estrema di ottimismo radicale e una promessa di felicità universalmente condivisa e durevole, si è decisamente spostato verso il polo opposto delle aspettative, distopico e fatalista».

Di fronte a un simile panorama parrebbe logica la reazione di cercare riparo in uno degli spazi chiusi per eccellenza, la casa, perché «[...] se ci venisse chiesto quale sia il più prezioso effetto benefico della casa, risponderemmo che essa fornisce riparo alla *rêverie*, protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace» (Bachelard 2015: 34)³. Tra le mura domestiche ci si sente al sicuro e, addirittura, un angolo ristretto può accentuare l'idea di protezione (265). Non è quello che è avvenuto durante i successivi confinamenti stabiliti dai governi con l'obiettivo di frenare la diffusione del Covid-19 e, forse, vale la pena interrogarsi al riguardo. Senza dubbio, il fatto che si trattasse di un'imposizione protratta nel tempo e di una limitazione delle libertà individuali non ha contribuito a rinverdire il mito del *locus conclusus*. Alla prevedibile e istintiva reazione di rifiuto contro qualsiasi misura coercitiva andrebbero però aggiunte, alla luce dell'evoluzione della società occidentale, almeno un altro paio di motivazioni. Da un lato è utile ricordare, con Bachelard, che «lo spazio non è che un "orribile fuori-dentro"» (253) imperniato sulla dialettica chiuso-aperto (30) – un binomio di cui recentemente si è enfatizzato soprattutto l'ultimo termine –, mentre, dall'altro, va posto in risalto che gli spazi chiusi da noi abitati sono spesso 'precari'⁴. Con ogni probabilità, da queste premesse derivano l'insofferenza e la claustrofobia provate dal soggetto contemporaneo obbligato a risiedere staticamente in un luogo che, seppur familiare, viene avvertito come estraneo e non del tutto confortevole. Attraverso una rassegna panoramica di alcune opere narrative pubblicate negli ultimi vent'anni in Spagna si tenterà di mostrare fino a che punto tali congetture trovino riscontro nella scrittura⁵.

3 Un po' meno poeticamente Bauman (2017: 70) esprime lo stesso parere, adattato però a un'epoca contraddistinta dalla paura: «Chi se lo può permettere si protegge contro tutti i pericoli visibili e invisibili, noti o ancora inconsueti, soffusi ma ubiqui, chiudendosi a chiave entro le proprie mura, inzeppando di telecamere le vie d'accesso agli ambienti in cui vive, ingaggiando guardie armate [...]». Proprio la ricerca ossessiva di un luogo sicuro è al centro del romanzo *Lugar seguro* (2022) di Isaac Rosa, in cui il protagonista, Segismundo García, si improvvisa venditore porta a porta di bunker per le classi meno abbienti, una merce molto ambita perché, come lui stesso ricorda ai due giovanissimi agenti di commercio al suo servizio, «este producto no va de vender miedo, sino seguridad. El miedo ya lo tienen, lo mastican, lo respiran, duermen abrazados a él y se despiertan con él secándoles la garganta» (Rosa 2022: 47). Una visione che asseconda quanto già rilevato da Edward W. Soja (2000: 299): «Borrowing from Foucault, the postmetropolis is represented as a collection of *carceral cities*, an archipelago of "normalized enclosures" and fortified spaces that both voluntarily and involuntarily barricade individuals and communities in visible and not-so-visible urban islands».

4 Si specifica fin da subito, perché non vi siano equivoci, che il presente testo si concentrerà sulle società benestanti dell'Occidente e non prenderà in considerazione il Terzo Mondo o altre realtà nazionali o territoriali segnate da una profonda povertà o instabilità socio-politica, giacché in tali contesti una precarietà ancor più marcata ed endemica, purtroppo, da sempre segna le esistenze di chi vi nasce e cresce, implicando, di conseguenza, un rapporto con gli spazi chiusi radicalmente diverso.

5 Come annota Nachtwey (2017: 10) la letteratura è un sismografo sensibilissimo nel registrare i mutamenti in atto all'interno della società e, a livello internazionale, «las historias que cuenta la literatura de la época actual hablan más bien de fracaso, inseguridad, descenso y caída».

La doppia contrapposizione chiuso-aperto e dentro-fuori rimanda al binomio staticità-movimento, il cui secondo elemento, per Augé (2007: 4), sarebbe costitutivo dell'urbanizzazione (fondata su molteplici forme di mobilità) e sarebbe alla base delle dinamiche esistenti tra nord e sud, contrassegnate dalle figure del turista e del migrante (28), simboli contrastanti di una propensione al viaggio ridotta a *business* e di un istinto atavico di sopravvivenza che non accetta frontiere⁶. Jorge Carrión (Tarragona, 1976), creatore di un universo letterario che «es una pregunta sobre el lugar y sobre la posibilidad de encontrar/se, localizar/se y asimilar/se» (Mora 2008: 57), in *Los turistas* (2015), per esempio, ragiona sull'incapacità di restare fermo dell'essere umano, vincolando i concetti di vita, memoria ed economia a un incessante nomadismo proprio della nostra specie⁷, evocato esplicitamente nei versi del lungo poema, intitolato "Teoría general de la huella", che funge da raccordo tra la prima e la seconda parte del romanzo:

[...] Ése es el mecanismo, el engranaje del reloj del viaje. / Se multiplican las huellas como lo hacen las reliquias, / los cruzados, los misioneros, los suvenires, / las enfermedades, las semillas, las palabras / los pasajeros, los visados, los pasaportes, / la vida móvil, la sangre viaje, / las postales, las cartas, los sellos, / los que viajan y sus pasos que son la música del mundo [...]. (Carrión 2015: 99)

[...] El viaje de conocimiento, religioso, comercial: / las tres cabezas del mismo monstruo llamado Dinero. / Recuerda hermana, recuérdalo siempre: / no es vida si no fluye, / no es sangre si está quieta. / Lo mismo ocurre con el Dinero, / que también es circulación, / el movimiento perpetuo de los antiguos / -y de sus capitales [...]. (103-104)

Ancor più significativo è il fatto che, per esaltare l'estrema libertà di movimento e la gioiosa irresponsabilità del turista, l'autore ambienta le vicende

6 I dati, relativi a inizio anni Duemila, riportati da Bauman (2022: 192) sono drammatici e negli ultimi decenni sono sicuramente peggiorati: «Secondo l'Alto commissariato per i rifugiati delle Nazioni Unite (Unhcr), ci sono tra i 13 e i 18 milioni di "vittime di emigrazione coatta" che tentano di sopravvivere oltre i confini dei loro paesi di origine [...]». Soja (2000: 195) ricorda che «Over the past thirty years, the volume of labour migration across the national boundaries, as well as other forms of voluntary and involuntary migration (for example, refugees), has probably reached a higher level than in any earlier period. Moreover, the scope of this migration involves significant numbers from more countries and cultures than ever before. This may be producing, for the first time at this scale and scope, a truly global proletariat, but one that remains highly fragmented, difficult to organize, and not yet conscious of its potential global power».

7 Si tratta di una linea di pensiero radicata anche nell'ambito degli studi sociologici che si occupano di turismo (Savelli 1998: 43).

tra la fine del 1999 (Carrión 2015: 81) e l'inizio del 2001 (209), quando sulle coscienze non pesava la minaccia di un pericolo vagamente identificato con un terrorismo di matrice islamica da sottoporre a una continua sorveglianza⁸. Una simile impostazione consente allo scrittore di porre al centro della narrazione Vicent Van der Roy, un uomo ricchissimo che, in seguito all'incontro casuale con un'anonima anziana impegnata in un ossessivo giro del mondo⁹, riuscirà a riprendersi dal trauma causato dalla morte della moglie e della figlia in un incidente aereo proprio grazie ai continui spostamenti¹⁰ e alle persone in cui si imbatte. Comprende che l'esperienza del viaggio è cardine per conoscere se stessi e gli altri: «¿Cómo pudo estar convencido durante tanto tiempo de que podría interpretar al ser humano sin conocer antes la vastedad del mundo en que los seres humanos, nunca uno, siempre múltiples, se realizan y son?» (Carrión 2015: 201). Carrión (2008: 75), però, è cosciente che un simile modo di vedere Paesi e continenti, ormai anacronistico, sia stato profondamente stravolto dall'avvento delle nuove tecnologie perché i dispositivi elettronici a nostra disposizione consentono di visitare luoghi lontani ed esotici senza allontanarci da casa, in un'inevitabile ibridazione tra reale e virtuale (Mora 2014: 330, Zafra 2019: 110). Un romanzo che mappa questa geografia composta da chilometri e pixel è senza dubbio *Nocilla Dream* (2006) di Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967), un artefatto narrativo reticolare assemblato a partire da centotredici frammenti che tessono una perfetta rappresentazione, testuale e sociologica, della post-modernità globalizzata (Cattaneo 2020). Il turbinio di scenari¹¹, pagine web e citazioni intertestuali trasmette molto efficacemente il senso di euforica apertura che pervade il soggetto contemporaneo, posto di fronte alla realtà aumentata di un universo fisico in apparenza reso sconfinato dalle possibilità offerte da Internet (Zafra 2019: 37). Lo stesso Fernández Mallo corrobora questo sentimento di ubiquità e compiaciuto sradicamento:

8 Come ricorda Lyon (2013: 9) «La vigilancia constituye una dimensión clave en el mundo moderno y en muchos países la gente es muy consciente de la manera en que la vigilancia afecta a sus vidas. Las cámaras están a la vista en muchos lugares públicos no sólo en Londres y en Nueva York, sino también en Nueva Delhi, Shanghái y Río de Janeiro. Los viajeros de todos los aeropuertos son conscientes de que no sólo tienen que superar el control de pasaportes del siglo XX, sino que también tendrán que pasar por aparatos nuevos como escáneres corporales y controles de biométricos, que han proliferado desde el 11-S».

9 Così Carrión (2015: 30) descrive l'anziana, vista attraverso gli occhi del protagonista: «Empieza a entenderla: no puede estar quieta, pero tampoco puede estar sola; parece que huya, pero en realidad no tiene prisa». La donna è una versione femminile dell'ebreo errante che racchiude in sé l'essenza del nomadismo (Mora 2015): di fatto, al termine del già citato poema, passerà il testimone a una giovane che dovrà continuare a viaggiare senza posa (Carrión 2015: 112-113).

10 Per evidenziare l'ambientazione internazionale del libro si indicano alcuni luoghi menzionati: Amsterdam, L'Avana, Cancún, San Francisco, Parigi, Barcellona, Melbourne, il Kruger National Park in Sudafrica, Sudan, El Cairo, Alessandria d'Egitto, Sharm el Sheikh, ecc.

11 In *Nocilla Dream* sono almeno una trentina gli scenari, sparsi su tutta la Terra, in cui si muovono o vivono i numerosi personaggi dell'opera (Cattaneo 2020: 288-289).

Como consecuencia de la globalización, los artistas hoy carecen de raíces identitariamente bien definidas, las raíces son personales y las va creando el propio artista a medida que crece y navega física y virtualmente. Los autores más que nunca son nómadas *semionautas*, y no tienen problema en asumir que su raíz es la suma de todos esos lugares espacialmente lejanos o cercanos, antiguos o contemporáneos, que han visitado. (Fernández Mallo 2018: 174)

Si tratta di una visione condivisa da Vicente Luis Mora (2008: 54) che, a sua volta, definisce gli attuali cittadini «*nómadas libres*». In effetti, qui si sono selezionate *Los turistas* e *Nocilla Dream*, tra le numerosissime opere a disposizione dei lettori¹², perché risultano emblematiche di un sentire comune tra parecchi narratori spagnoli alle prese con un mondo da squadrare impiegando uno sguardo che vorrebbe essere illimitato:

Tras el 11/S la geopolítica sustituye a la política como referente de debates, del mismo modo que poco antes la globalización había sustituido a la economía. Por eso, desde aquellos terribles hechos los narradores tienen una nueva consciencia de *lo global*, ahora lo sienten en su carne y eso se transluce en sus textos. Los escritores actuales están obsesionados con la posibilidad de apresar el planeta, de verlo todo al mismo tiempo, gracias al “Aleph” tecnológico, y poder viajar instantáneamente, con la prosa, del más pequeño al más grande punto de las escalas. (Mora 2008: 60)

2. NOMADI GLOBALI, LAVORATRICI SFRUTTATE E UNA STANZA BUIA TUTTA PER SÉ

La nostra felice condizione di ‘nomadi liberi’, però, inizia a venire intaccata nel momento in cui si palesano le conseguenze della crisi finanziaria del 2007¹³, che spesso determinano spostamenti non desiderati né programmati in cerca di lavoro o di un’esistenza più stabile (Mora 2014: 330), invitando alla seguente riformulazione del concetto: «El nómada actual es un solitario, no por naturaleza antropológica, sino por obligación. Su vocación

¹² Sebbene riferito principalmente alla letteratura ispanoamericana, si veda Mora 2014: 332-335.

¹³ López Alós (2019: 59) prova a riassumere nel seguente modo le ripercussioni di questo punto di inflessione all’interno dell’economia mondiale: «La crisis entendida como acontecimiento que destruttura nuestra experiencia de la realidad presente para dar lugar a otra fase evolutiva que no se deja definir, con toda su serie de efectos de precarización de la vida, ha operado como una suerte de apocalipsis en la medida en que ha legitimado una panoplia de medidas excepcionales para dar lugar a un cambio cuya agencia parece no tener entidad corpórea».

no es la del eremita ni la del metafísico que escapa al desierto [...] ni la del misántropo. Su vocación es la de la supervivencia» (Mora 2019: 157). López Alós (2019: 68), con un approccio affine, ridefinisce il significato di mobilità, insistendo sul fatto che non rimandi più alla capacità di spostarsi, bensì a una costrizione dettata dall'esigenza di non essere esclusi dalle logiche sociali. Un romanzo in cui si restituisce il clima di incertezza del soggetto contemporaneo alle prese con un nomadismo imposto, che ha enormi ripercussioni sulla percezione degli spazi chiusi da lui abitati¹⁴, è *Europa Automatiek* (2019) di Cristian Crusat (Pico, Malaga, 1983)¹⁵, dove, oltre all'atmosfera cosmopolita di Amsterdam, viene ritratta con particolare attenzione la casa affittata dal narratore protagonista¹⁶, di cui non ha il pieno usufrutto:

La casa tenía dos plantas y una buhardilla. En el contrato que firmé se especificaba que yo únicamente podía ocupar la primera, donde estaban mi habitación, la sala de estar, el retrete y la cocina. De la segunda planta tan solo tenía derecho a utilizar el baño con ducha. Tampoco me estaba impedido salir a la terracita al otro lado del pasillo [...]. El resto de la casa quedaba reservado a la familia de Anja: a sus padres, que vivían en Frisia, y a su hermana, que estaba casada y tenía dos niños pequeños. (Crusat 2019: 75)¹⁷

¹⁴ López Alós (2019: 67) rileva che «Una de las cuestiones imprescindibles al hablar de la precariedad es su relación (o, tal vez mejor, su falta de relación) con espacios concretos». Concetto ribadito da Remedios Zafra (2019: 134): «Es esta una precariedad cargada de aristas donde la materialidad del cuerpo se entrelaza con la tecnología y con espacios habitualmente pequeños, casas-habitación que se fugan e implosionan mundos a través de los ojos y las yemas de los dedos conectados».

¹⁵ «Aunque no se escribió con ese propósito, [la novela] está inevitablemente ligada a un lugar y una época: Europa (Ámsterdam, Almería), en 2011 y 2012. Sospecho que no son pocos los que emigraron o advirtieron que durante esos años se estaban produciendo profundas metamorfosis ideológicas en las que ya estamos instalados [...]» (Cutillas 2020: 8).

¹⁶ Come confessa lo stesso Crusat, lo spazio è un tema fondamentale della sua scrittura: «Por cierto hay una frase de Sergio Chejfec en relación con la novela y los espacios que también me parece pertinente y que suscribo en buena medida, pues viene a afirmar que a veces la misión de las novelas es revelar un espacio más que contar una historia. De ahí también la minuciosidad de las descripciones de los espacios íntimos del hogar y de la ciudad de Ámsterdam en *Europa Automatiek*» (Cutillas 2020: 8).

¹⁷ Quella menzionata è solo l'ultima di una serie di sistemazioni temporanee in cui il personaggio principale di *Europa Automatiek*, durante le sue peregrinazioni europee in cerca di impiego, ha trovato riparo: «Antes de ocupar la casa en la que aparecieron Tajana y su hermana, había vivido en la última planta de un gymnasium, primero, y en un apartamento cuyo anuncio de alquiler leí en un ejemplar de *Het Parool* olvidado por alguien en el CoffeeCompany de Waterlooplein, después. Ya iba por mi tercer hogar en Ámsterdam en apenas dos años. Tras unos meses en el norte de Francia y tres años en Bélgica desempeñando funciones aledañas a la traducción, había llegado a Holanda para trabajar como auxiliar de conversación en un gymnasium» (Crusat 2019: 27).

Non solo è uno spazio chiuso non posseduto appieno, precario¹⁸, ma appare ‘mutilato’ perché chi lo occupa non può goderlo in tutta la sua estensione e le stanze a cui non ha accesso trasmettono un’impressione di estraneità e mistero (74). Il ruolo assunto tra le quattro pareti che provvisoriamente lo accolgono è, dunque, quello dell’intruso. Arrivato con pochi bagagli¹⁹, in sintonia con lo status di «ermitaño económico»²⁰ che gli corrisponde, dissemina i segni della sua presenza in un ambiente creato da altri e non dal proprio gusto personale:

¿Qué aportaba yo en ese marco de circunstancias? Libros, los cuales se mezclaban en las estanterías con los muchos que habían dejado mi casera Anja y su exmarido. La maleta, siempre a la vista, sobre un armario. Ceniceros, DVDS de *The Sopranos*, caramelos King y Mentos, un ordenador Packard Bell, llaves USB, todo discretamente esparcido por la casa, diminutas y tridimensionales asechanzas que afirmaban mi ser entre esas paredes. Y bolígrafos, papel de arroz Rizla, tabaco Drum, un teléfono con cuatro números en la agenda, paracetamol (comprimidos de 1 gramo), el carnet de la biblioteca, CDS, revistas de música, post-its, un paquete de condones Kruidvart en oferta, rotuladores para pizarras, altavoces, un tarjetero electrónico de ABN AMRO: elementos materiales capaces de sostenerme durante el tiempo necesario. *Habitar*. También me pertenecía una carpeta plastificada donde guardaba recortes de periódico, traducciones malogradas y las dos únicas cartas de amor que había recibido en toda mi vida. (78-79)

La scarsità di oggetti personali e l’essenzialità dell’abitazione non portano con sé la gloria di povertà che fa accedere all’assoluto del rifugio, evocata a proposito della capanna dell’eremita da Bachelard (2015: 59-60), perché qui non sono frutto di una libera scelta individuale²¹. Inoltre, opzione frequen-

18 López Alós (2019: 15), rimandando all’etimologia della parola, evidenzia che «De entrada, *precarius* es una figura del derecho romano que tiene que ver con la propiedad (más concretamente con la posesión en cuanto poder efectivo sobre algo) y con la provisionalidad».

19 «Una maleta, una mochila y dos cajas vacías de cartón conformaban el único bagaje que había acarreado desde mi estudio del Indische Buurt, mi segunda casa inmobiliaria en Amsterdam» (Crusat 2019: 77).

20 «[...] su estatuto [el del nómada actual] es el de ermitaño económico: cuanto menos equipaje tengas, tanto físico como personal, más barato será sobrevivir, porque más fácil será llegar al siguiente destino/puesto de trabajo» (Mora 2019: 158).

21 «Más que un nuevo hogar, se trataba de una nueva dirección postal. Llevaba ya varios años habitando mudables e inconsistentes direcciones postales: sin casa, el hombre es un ser disperso, una silueta moral trazada por medio de una raya discontinua. Pero había asumido que era el signo de los tiempos [...]» (Crusat 2019: 34-35).

tissima in queste circostanze²², lo spazio abitativo del protagonista, che è traduttore dall'olandese allo spagnolo, coincide con quello lavorativo, accrescendo in lui la tendenza a isolarsi e la sensazione di vivere un'esistenza alienante²³ e marginale rispetto al contesto in cui si trova:

Poco a poco fui reduciendo mis horas en la academia hasta agruparlas dos tardes a la semana. El resto de los días traducía [...]. Sin ser un hecho necesariamente negativo, cobré conciencia de que mi vida se reducía a una estricta vida privada. [...] En ocasiones me sentía como si acabara de llegar a Ámsterdam. Vivía solo. (Crusat 2019: 95)

La comparsa inattesa di una coinquilina, Tajana, figlia di rifugiati croati fuggiti dalla Jugoslavia in guerra negli anni Novanta, contribuirà, al principio, a restringere ulteriormente i margini di movimento all'interno della casa, intaccando quella «cellula dell'intimità» che essa è per chiunque vi cerchi riparo (Bachelard 2015: 264). Entrambi, infatti, in maniera spontanea, instaurano una routine quotidiana pensata per disturbarsi il meno possibile che implica l'utilizzo parziale, o circoscritto a determinati orari, degli ambienti comuni (Crusat 2019: 89-90). La situazione alimenterà in chi narra l'impellente bisogno di allontanarsi dalle mura domestiche per godere di un minimo di libertà: «La presencia de Tajana dentro de la casa me empujó repentinamente a los parques y los canales» (92). Vi è, quindi, un palese disagio nel dover condividere un luogo che, non garantendo alcuna *privacy*, viene percepito come ancora più precario e soffocante. Tuttavia, questa convivenza forzata, con il passare dei mesi, si trasformerà in una relazione sentimentale che, ricorrendo a Bauman, potrebbe rispondere alla definizione di «pura»²⁴.

L'equilibrio raggiunto dalla coppia è però destinato a durare poco: la proprietaria dello stabile annuncia via mail l'arrivo di Sender, il suo ex marito, che si sistemerà per alcuni giorni al piano superiore (134). Inizia così un nuovo periodo di riconfigurazione degli spazi personali che ridisegna abitudini e rende vana qualsiasi possibilità di lasciare un proprio segno nel luogo in cui si vive e di guardare con fiducia al futuro. Discorso quest'ultimo

22 «Los cuartos que habitan los entusiastas parecen presuponer –y en su biopolítica “crean” lo que presuponen– que o bien sus habitantes estarán fuera todo el día o que los que allí trabajan no van a levantarse del sillón y vivirán del sillón a la cama, de la cama al baño y del baño al sillón» (Zafra 2019: 141-142).

23 «Ahora había empezado a impartir algunas horas en aquella academia, pero solo porque esa actividad complementaria a mis labores de traducción me proporcionaba una estructura vital y gente con la que hablar» (Crusat 2019: 21-22).

24 «La diffusa, anzi scontata consapevolezza del fatto che tutte le relazioni sono “pure” (vale a dire fragili, fessipare, probabilmente non destinate a durare più a lungo della convivenza che arrecano, e dunque sempre “fino a ulteriore modifica”) non è certo un terreno su cui la fiducia possa mettere radici e germogliare» (Bauman 2022: 126).

particolarmente adatto per Tajana e Sender perché conservano ricordi legati all'edificio (127, 135-138, 148): lei aveva abitato lì, dal 1994 al 1998 (104), con i genitori e la sorella, mentre lui vi aveva passato anni insieme all'ex moglie, ma nessuno dei due potrà rimanervi per continuare ad alimentare la propria memoria, dal momento che non è di loro proprietà²⁵. Ogni speranza di riconoscere in quelle stanze vicino al canale Prinsengracht un rifugio dove costruire un'identità e sentirsi a proprio agio viene troncata anche nel caso del protagonista, poiché non ottiene il rinnovo della borsa di studio vincolata all'affitto (166). Lui e Tajana si vedranno costretti a ricominciare da zero in un altro spazio chiuso che non conserva nulla della loro storia²⁶. Ubicato in un anonimo quartiere periferico (211), rischia di essere l'ennesimo luogo di passaggio, in cui, in una sorta di ripetizione infinita, si presentano con quel poco che hanno: «Una maleta, una mochila y dos bolsas de deporte llenas de ropa fue todo cuanto quedó tras la preparación de mi traslado. Tajana, por su parte, reunió una maleta de viaje, otra maletita con ruedas llena de libros y dos bolsos de mano» (215).

Il panorama non cambia molto se dal contesto internazionale tracciato da Crusat si passa alla capitale della Spagna²⁷ e ci si addentra nel piccolo appartamento di Elisa, narratrice e protagonista di *La trabajadora* (2014) di Elvira Navarro, che, a giudizio di Mora (2019: 168), «parece ser “la novela de la crisis” por excelencia». Tutto ha inizio quando il suo contratto temporaneo con la casa editrice per cui lavora non le viene rinnovato e l'unica alternativa che le offre l'azienda è quella di essere assunta come collaboratrice esterna, con la conseguente riduzione dello stipendio (Navarro 2014: 46). La scarsa disponibilità di denaro la obbliga, in un movimento centrifugo tipico del soggetto precario²⁸ (Martínez Rubio 2016: 295, Zafra 2019: 145), ad abbandonare la zona centrale di Tirso de Molina per trasferirsi ad

25 A questo proposito Bachelard (2015: 34) afferma che «Qualcosa di chiuso deve conservare i ricordi, lasciando loro il valore di immagini. I ricordi del mondo esterno non potranno mai vantare la stessa tonalità dei ricordi della casa». Al rischio di perdere la memoria affettiva dei luoghi e delle persone che li hanno vissuti, a causa della crescente precarietà, è dedicato il fumetto *La casa* (2015) di Paco Roca: tre fratelli, viste le loro difficoltà economiche o il poco tempo lasciato libero dal lavoro, dopo la morte del padre, sono costretti a vendere la casa di campagna che lui aveva costruito e in cui avevano passato i momenti più belli della loro vita.

26 «Supe de inmediato que aquel apartamento [...] al sur de Buitenveldert, sería un buen cobijo: dos habitaciones, baño con ducha y un salón cuyo amplio ventanal estaba orientado al suroeste» (Crusat 2019: 211). Nella breve descrizione dell'appartamento si può notare l'uso del termine «cobijo», che indica un luogo generico dove trovare rifugio, e l'asetticità dell'ambiente, ritratto senza dettagli in grado di dotarlo di una sua specificità, che lo allontanano dal concetto di casa: «La casa vissuta non è una scatola inerte: lo spazio abitato trascende lo spazio geometrico» (Bachelard 2015: 74).

27 A ciò sicuramente ha contribuito il fatto che «Siete años de crisis (2008-2014) han convertido España en el país de la zona euro de mayor desigualdad social, de mayor número de desahucios, de mayores tasas de desempleo juvenil y de larga duración» (Köhler 2017: 35).

28 Secondo Hartwig (2017: 263) i tratti identitari del precario sono i seguenti: «Un personaje emblemático del actual deterioro económico, político y social en España es la persona que, a pesar de su debida formación profesional, no logra alcanzar estabilidad en su vida porque el

Aluche, un'area periferica di Madrid (Navarro 2014: 45), e non le concede nessun margine di trattativa riguardo all'alloggio in cui abiterà: «Estaba a punto de resignarme a una habitación en un piso compartido cuando me llamaron para enseñarme el apartamento de Aluche. Costaba 440 euros, el límite de lo que estaba dispuesta a pagar, aunque también el límite, por abajo, de lo que podía encontrar [...]» (*Ibidem*). Il bisogno di disporre di uno spazio esclusivamente per sé la spinge ad accettare un ambiente inospitale²⁹ e spoglio, contraddistinto da un arredamento passato di moda³⁰ e da un panorama avvilito³¹, elementi che non aiutano a creare quella «primitività del rifugio» che per Bachelard (2015: 12) dipende, in una sorta di circolo virtuoso, dallo stare bene. Si infrangono anche i suoi sogni – condivisi da generazioni di trentenni e quarantenni disposti a vivere in monolocali opprimenti pur di salvaguardare la propria intimità (Zafra 2019: 145) – di una solitudine che le consentirebbe di associare il falso effetto bucciato delle pareti alla rassicurante superficie ruvida del guscio (Bachelard 2015: 154) perché per combattere l'ansia provocata dagli scarsi e sporadici introiti decide, suo malgrado, di subaffittare una stanza (Navarro 2014: 47-48).

Di nuovo, come in *Europa Automatiek*, nell'animo di chi vive in spazi chiusi precari entrano in conflitto un ripiegamento in se stessi quasi patologico e l'impulso a spezzare l'isolamento autoimposto³². Entrambi gli atteggiamenti trovano riscontro nel fastidio provato da Elisa nel doversi accontentare di un perimetro ancor più limitato – e invaso dalla presenza estranea di Susana³³ – in cui sfogare la propria frustrazione³⁴, nei dialoghi

mercado laboral se lo impide: el precario. [...] Más bien se define por la inseguridad de su vida como denominador común y los sentimientos que resultan de esa inseguridad».

29 «Aquel invierno en que retrasaron los pagos, no obstante, fue virulento; por todas partes encontraba un hielo que se adhería a las superficies de una manera que contradecía las leyes de la naturaleza, como si un relente cuajado se negara a disolverse» (Navarro 2014: 47). Per approfondire il tema delle patologie o dei traumi provocati dalla precarietà all'interno di *La trabajadora* si veda Martínez Rubio 2016.

30 «[...] aquellas figuras rompían mi tendencia al minimalismo, el cual, en un piso de Aluche con las paredes forradas de falso gotelé y muebles de la época de la madre de mi casera, no tenía nada de zen, y sí de detestable» (Navarro 2014: 53).

31 «Trabajaba en el salón, frente al océano de edificios de ladrillo rojo y encima del solar, en cuyos mazacotes de tierra crecían jaramagos de un tenue amarillo» (Navarro 2014: 45).

32 «Además de dinero, la decisión de alquilar la habitación conllevaba un esfuerzo por salir de mi inercia depresiva, pero mi deseo de ser una chica insignificante venía directamente de ella: no quería a nadie que interrumpiera este divagar de mí misma a mí misma, los paseos perpetuos de una habitación a otra, el territorio insostenible y limitado que iba de la entrada al salón y del salón a mi cuarto, a la cocina, al baño» (Navarro 2014: 51).

33 «Lo que me perturbaba, sobre todo porque yo trabajaba la mayor parte del día en el comedor, eran las estanterías atiborradas. Ya que yo era la arrendadora, ¿por qué no se me ocurría trazar límites precisos, como respetar la disposición de mis cosas, o que sus pertenencias solo pudieran quedarse en su habitación?» (Navarro 2014: 53). Susana è un'estranea perché Elisa non la conosceva prima di affittarle la stanza, ma quando si raccontano le loro esperienze pregresse, in realtà, tracciano traiettorie molto simili di studi e precariato all'estero (67).

34 «Mantén la casa arreglada, pues consideraba un deber causar buena impresión, y sin embargo Susana no daba señales de vida, y yo me acostaba rezongando. Tampoco podía

tra coinquiline che non riescono mai a instaurare una vera connessione empatica (Martínez Rubio 2016: 295) e nelle ore spese a navigare in Internet. Quest'ultimo è un passatempo che accomuna la maggior parte delle persone con un lavoro da svolgere tra le mura di quelle che Zafra (2019: 134) chiama «casas-habitación». Lo schermo sostituisce la finestra nel proporsi come strumento per ampliare virtualmente un ambiente claustrofobico (138), in cui non vi è più distinzione tra attività produttiva e ozio, e rappresenta una delle poche aperture verso un ipotetico 'esterno':

Algunos días trajinaba hasta las diez o las once con las maquetas, y no porque dedicara todo ese tiempo a cazar erratas. A lo que me dedicaba, cada vez más y sin provecho alguno, era a vagar por Internet. Visitaba veinte veces la portada de *El País*, las entradas de los blogs que seguía, Facebook. (Navarro 2020: 59)³⁵

È quasi superfluo specificare che questa condizione di «solos y conectados» (Zafra 2019: 49) crea l'illusione di un'intimità paradossalmente libera in uno spazio chiuso perché ci si sente al sicuro ma non isolati (135), eppure, riduce a «individui che si uniscono in uno sciame [e] non sviluppano un *Noi*» (Han 2015: 22-23), favorendo oltretutto una passività indotta perché «L'uomo del futuro, "che gioca con le dita, senza mani", l'*homo digitalis* non *agisce*» (49). Non ci sono molti modi di spezzare una simile autoreclusione se non assecondare il dettato di un corpo e una mente che vogliono evadere per non soccombere all'alienazione: «Trabajaba hasta muy tarde con galeadas que me dejaban sin ganas de leer o de mirar más pantallas, y tenía que salir a la calle, caminar y beberme un par de cervezas. [...] Cuando se acentuó mi necesidad de huida, empecé a subirme a autobuses» (Navarro 2014: 47). La salute psichica di Elisa continuerà a peggiorare: sarà vittima di violenti attacchi di panico e le passeggiate serali non sempre serviranno a riconfortarla (Hartwig 2017: 274), dal momento che nel suo caso «Rather than regaining equilibrium, city and body are merged: the body with the cartography of capitalism, the city with the veins and neurological lines of human anxiety» (Divine 2018: 184). È una reazione che non sorprende poiché, come sottolinea Bou (2012: 15), «Human beings relate the space surrounding them by projecting in the mind an intellectualization of what they see, what they experience»³⁶. C'è solo una soluzione possibile: sfrattare

fumarme mis cigarros mirando la ciudad desde la ventana; la habitación ya no era mía, aunque tampoco suya» (Navarro 2014: 50-51).

³⁵ Il protagonista traduttore del romanzo di Crusat (2019: 97) ripete lo stesso comportamento: «Al mismo tiempo había alcanzado una especie de nadir en lo que se refería a mi ilusión respecto al proyecto de Bijvanck. Me evadía, perseveraba en el ahucamiento de mi alma... Tenía la pestaña de YouTube siempre abierta en mi buscador de Internet».

³⁶ L'instabilità emotiva e identitaria della protagonista è accresciuta anche dal fatto di doversi confrontare con una città enorme in costante cambiamento, che tende a cancellare, soprattutto nelle zone periferiche e in seguito alla crisi economica, alcuni punti di riferimento

Susana e riconquistare uno spazio in cui vivere a proprio agio³⁷. Anche lei, però, come il narratore del libro di Crusat, non ha i mezzi economici per attuare il suo piano e soltanto attraverso la precaria relazione sentimentale con Germán può immaginare un futuro migliore: «–Voy a decirle a Susana que se vaya del piso– le dije. –¿Te lo puedes permitir? –Si tú te vienes aquí, sí, le dije. O si me dejas que yo me vaya a tu casa» (Navarro 2014: 148). Ricomincia così la ricerca di un luogo che possa essere davvero una casa, ma «el final de la novela no supone el final de una etapa y la superación de una situación crítica para la protagonista, sino más bien la normalización de un estado precario» (Martínez Rubio 2016: 304-305).

Un testo che rispecchia in maniera ancor più pregnante il mutare della percezione rispetto agli spazi chiusi nella società spagnola odierna è *La habitación oscura* (2013) di Isaac Rosa, poiché il punto verso cui convergono le vite e i pensieri dei personaggi è la stanza buia del titolo (León Vegas 2019: 551), uno scantinato che un gruppo di amici, negli anni Novanta, ha oscurato e insonorizzato per riprodurre il clima di totale disinibizione provocato casualmente da un *black out* in un locale da loro affittato per trascorrere le serate in compagnia (Rosa 2015: 26-27). Quei pochi metri quadri di silenzio e notte perenne, separati dalla realtà quotidiana di un'anonima città e organizzati secondo regole precise³⁸, svolgono la funzione della camera oscura marxiana riguardo all'ideologia e alle relazioni sociali (Sánchez 2018: 145), ma al contempo saranno una sorta di scatola nera delle coscienze³⁹ di chi vi entra o vi 'abita'⁴⁰: lì si realizzano le fantasie proibite e si dà libero sfogo alle delusioni o al dolore. Per di più, come ben dimostrano vari studi

(Navarro 2014: 70, 73-74, 75-77, 83-84, 116-117, 133), spesso generando nei cittadini una sensazione di incertezza che Soja (2000: 151) riconduce alla *psychasteria*, definita come «one of the psychological syndromes associated with life in the postmetropolis, where the boundaries of identity are rapidly changing and many of the old spatial specificities of urbanism seem to melt into air».

37 Non sempre, però, questa tipologia di spazi chiusi fomenta una convivenza vista come un ripiego a causa di determinati fenomeni – in questo caso della precarietà – e senza un fine (Bauman 2022:42); Belén Gopegui (2021: 32), per esempio, in *Existiríamos el mar* mostra l'esperienza di cinque amici che nell'appartamento al numero 26 di calle Martín Vargas, a Madrid, creano uno spazio di lotta e resistenza contro le logiche del capitalismo: «La casa no iba a ser una máquina sin excepciones, sino un refugio donde la excepción no se penaliza y un refugio que, quizá, muestra que la regla que rompe no es adecuada».

38 «Sin que nadie lo estableciese [...] acabamos aceptando un protocolo en la habitación oscura [...]. Si venías buscando un encuentro, te adelantabas hacia el centro nada más cruzar la segunda cortina [...] hasta encontrar a alguien que hubiese tomado la misma decisión que tú. Si por el contrario preferías estar a solas, te dirigías hacia la derecha, sin perder el contacto con la pared [...] y seguías tu camino buscando tu propio espacio [...]» (Rosa 2015: 31-32).

39 Guarino (2018: 44) pone l'accento sul fatto che «Lo stesso patto fondativo del silenzio e dell'oscurità intende liberare il soggetto dai condizionamenti derivanti dall'identificabilità, vista come residuo delle ultime inibizioni esercitate dai codici di comportamento esterno». Inoltre, la voce narrante ammette: «Imposible contar la historia de nuestras vidas en los últimos quince años sin hablar de la habitación oscura» (Rosa 2015: 33).

40 Gutiérrez Blanca (2021: 110), di fatto, riflette sulla scelta lessicale di Rosa a proposito del termine *habitación*: «En este sentido, la diferencia léxica es evidente: frente a 'cuarto', que

sull'opera, l'evoluzione di quanto avviene al suo interno è scandita in tre fasi dagli avvenimenti esterni (Guarino 2018: 39-42, León Vegas 2019: 568, Rossi 2020: 38, Gutiérrez Blanca 2021: 106, Matos-Martín 2021: 139-140) che, essenzialmente, corrispondono al *boom* economico del decennio 1997-2007, all'incrinarsi delle speranze di prosperità nutrite dalla classe media e, infine, al diffondersi di una precarietà generalizzata da cui pochissimi sono esclusi. All'inizio, la stanza buia viene usata soprattutto per incontri erotici di gruppo all'insegna della spensieratezza e del divertimento (Rosa 2015: 28-29), atteggiamento che riflette una visione ottimistica del futuro, in consonanza con la propensione al consumo irresponsabile di giovani ciechi nei confronti dei baratri spalancati dal capitalismo (Guarino 2018: 39, Matos Martín 2021: 133). Successivamente, lo scantinato si converte in un ventre materno dove rintanarsi per stare soli con se stessi (Rosa 2015: 82) e non pensare a un'esistenza che, per via dei problemi lavorativi e delle complicazioni sopraggiunte con il passare degli anni, si sta sfaldando (Guarino 2018: 41, Rossi 2020: 40) e fa venir voglia di scomparire dal mondo, almeno per qualche ora (Rosa 2015: 91-92, 113). Al termine della narrazione i fondatori della *habitación oscura*, che, nel frattempo, per usare un'espressione di Matos-Martín (2021: 135), si sono trasformati da «turistas de la crisis en sujetos del precariado», tornano a riunirsi al buio in un vano intento di sottrarsi al potere repressivo dello Stato (Rosa 2015: 135) dopo aver provato a colpire il Sistema con attacchi hacker ai computer di vari quadri intermedi di importanti aziende (Rosa 2015: 174-180). Gutiérrez Blanca (2021: 112), riprendendo le risposte emotive dei personaggi ritratte dallo stesso Rosa, sintetizza queste tappe abbinandole, rispettivamente, alla risata (Rosa 2015: 35-37), al pianto (127) e all'urlo (164).

3. NESSUNO SPAZIO È CHIUSO ALLA PRECARIETÀ

Negli ultimi tre romanzi menzionati riemerge con prepotenza l'ineluttabile dialettica aperto-chiuso, a conferma di quanto sia impossibile recintare un perimetro che escluda l'influenza delle condizioni esterne. Anzi, spessissimo le quattro pareti in cui ci si rinchiude non accolgono né difendono, gettando l'individuo in balia di un bisogno schizofrenico di protezione e di fuga che lo condanna a un limbo in cui claustrofobia e agorafobia non trovano mai il giusto equilibrio. In *Europa Automatiek* e in *La trabajadora* i due protagonisti sono vittime di una falsa libertà di movimento – proclamata e fomentata dalla globalizzazione e dalla Rete – che li situa a metà strada tra il cosmopolitismo senza restrizioni delle élite economiche e le limitazioni di spostamento dei profughi, poli opposti di un'extraterritorialità connaturata

remite solo a la estancia, 'habitación' tiene alcances más amplios y hace pensar en términos como *hábitat* y en la acción de habitar, por supuesto».

alla *précarité* contemporanea (Bauman 2022: 191-192). Devono così barcamenarsi in contesti dove si sentono fuori luogo e in cui le loro finanze non consentono di scegliere spazi chiusi che siano davvero un rifugio adatto alla crescita e all'affermarsi di un'identità ben definita. Appare quindi palese la sofferenza che in simili circostanze potrebbe provocare l'imposizione a non uscire da «casas-habitación» in cui si lavora incessantemente e ci si sente estranei, esperienza in fondo parecchio affine a quella del prigioniero (Foucault 2014: 256-271). Le cose però non vanno meglio al gruppo di amici di *La habitación oscura* perché, sebbene la stanza buia sia il prodotto di una volontà collettiva, di una comunità organica (Gutiérrez Blanca 2021: 109), è comunque un compartimento stagno troppo fragile per resistere ai colpi della vita⁴¹ e per impedire alla luce della Storia di stanare chi pensava di avere scovato un angolo di oscurità capace di metterlo in salvo (Rosa 2015: 248). In definitiva, nelle opere di Crusat, Navarro e Rosa viene meno il meccanismo mentale sotteso al concetto di nido che, pur nella sua palese provvisorietà, suscita in chiunque lo occupi una «*rêverie della sicurezza*» (Bachelard 2015: 132) incompatibile con la precarietà attuale che scardina qualsiasi serratura e oltrepassa anche i muri più solidi.

Bibliografia

- Augé M., 2007, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Torino, Paravia Bruno Mondadori.
- Bachelard G., ²2015, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, (1975).
- Bauman Z., ³⁹2022, *Amore liquido*, Bari - Roma, Laterza, (2004).
- , ¹⁴2017, *Vita liquida*, Bari - Roma, Laterza, (2006).
- Bou E., 2012, *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Butler J., ³2020, *Precarious Life. The Power of Mourning and Justice*, London, Verso, (2004).
- Carrión J., 2008, *La literatura vista desde Google Earth*, «Revista de Occidente» 331: 73-79.
- , 2015, *Los turistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- , 2020, *Lo viral*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Cattaneo S., 2020, *Nocilla Dream (2006) de Agustín Fernández Mallo. Una 'heterotopografía' del mundo globalizado*, «Rassegna iberistica» 43.114: 275-303.

⁴¹ Emblematici in tal senso sono il tentativo di suicidio di Eva e lo stupro di María, poiché avvengono entrambi al centro della stanza buia (Rosa 2015: 122-126, 194-203).

- Chomsky N., 2001, 9-11, New York, Seven Stories Press.
- Claesson C., 2019, *Introducción*, in Claesson C. (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata: 9-20.
- Crusat C., 2019, *Europa Automatiek*, Madrid, Sigilo.
- Cutillas G.S., 2020, *Entrevista a Cristian Crusat*, «Quimera» 437: 7-12.
- Divine S.M., *The Nature of Anxiety: Precarious City Lives in La piqueta and La trabajadora*, «Ecozon@» 9.2: 174-190.
- Fernández Mallo A., 2006, *Nocilla Dream*, Canet de Mar, Candaya.
- , 2018, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Foucault M., ²⁸2014, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi (1976).
- Gopegui B., 2021, *Existiríamos el mar*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Guarino A., 2018, *Metanarratività e interdiscorsività in Isaac Rosa. La mano invisible (2011) e La habitación oscura (2013)*, «Rassegna iberistica» 41.109: 33-48.
- Gutiérrez Blanca M., 2021, *Cuerpo, espacio y política en La habitación oscura de Isaac Rosa*, «Orillas» 10: 105-124.
- Han B.-C., 2015, *Nello sciame. Visioni del digitale*, Milano, Nottetempo.
- Hartwig S., 2017, *Representar al precario*, in Mechen J. – Junkerjürgen R. – Pöppel H. (ed.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert: 263-280.
- Köhler H.-D., 2017, *¿La actual crisis económica como retorno a la normalidad? La baja productividad y el subempleo crónico en España*, in Mechen J. – Junkerjürgen R. – Pöppel H. (ed.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert: 25-40.
- León Vegas C., 2019, *En busca del espacio perdido. La crisis y el espacio urbano en La habitación oscura de Isaac Rosa y Animales domésticos de Marta Sanz*, «Revista de literatura» LXXXI.162: 549-572.
- López Alós J., 2019, *Crítica de la razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Lyon D., 2013, *Introducción*, in Z. Bauman, *Vigilancia líquida*, Barcelona, Paidós: 9-26.
- Martínez Rubio J., 2016, *Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en La trabajadora de Elvira Navarro*, «Rassegna iberistica» 39.106: 289-306.
- Matos-Martín E., 2021, *Del bienestar al derrumbe económico en La habitación oscura de Isaac Rosa: milagro, precariedad, protesta*, «Orillas» 10: 127-146.
- Mora V.L., 2008, *El porvenir es parte del presente. La narrativa española como especie de espacios*, «Hofstra Hispanic Review» 8-9: 48-65.
- , 2014, *Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal*, «Pasavento. Revista de estudios hispánicos» 2.2: 319-343.

- , 2015, *Acercamiento a la trilogía de Jorge Carrión*, «Diario de lecturas» 02/03/2015, <http://vicenteluismora.blogspot.com/2015/03/acercamiento-la-trilogia-de-jorge.html> (consultazione: 17/06/2022).
- , 2019, *El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela de la crisis económica*, in Claesson C. (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata: 157-185.
- Nachtwey O., 2017, *La sociedad del descenso. Precariedad y desigualdad en la era posdemocrática*, Barcelona, Paidós.
- Navarro E., 2014, *La trabajadora*, Barcelona, Penguin Random House.
- Roca P., 2015, *La casa*, Bilbao, Astiberri.
- Rosa I., 2015, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral Booket, (2013).
- , 2020, *Feliz final*, Barcelona, Seix Barral, (2018).
- , 2022, *Lugar seguro*, Barcelona, Seix Barral.
- Rossi M., 2020, *La ficción responsable se convierte en antídoto: el 'contra-realismo' de Isaac Rosa como discurso alternativo ante la crisis*, in Florenchie A. – Champeau G. (coord.), «Narraplus. Isaac Rosa» 3: 10-52.
- Sánchez F.J., 2018, *Cotidianidad y conectividad imaginaria: parodias de una cultura de la imagen en La mano invisible y La habitación oscura de Isaac Rosa*, «Romance Quarterly» 65.3: 144-153.
- Savelli A., 1998, *Sociología del turismo*, Milano, Franco Angeli.
- Soja E.W., 2000, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, London, Blackwell.
- Zafra R., 2019, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, (2017).

Gli autori

Nicoletta Brazzelli insegna Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano, dove coordina il Centro di Ricerca Geolitterae – L'immaginario spaziale fra letteratura e geografia. Le sue ricerche sono rivolte principalmente alle rappresentazioni dello spazio nei testi letterari, lungo un arco temporale che va dal romanzo ottocentesco alla contemporaneità. Si è occupata a lungo di resoconti di viaggio e di esplorazione (Mary Kingsley, Robert Falcon Scott) e di scrittura femminile (Beryl Bainbridge), mentre negli ultimi anni si è dedicata soprattutto alla letteratura postcoloniale (V.S. Naipaul, Abdulrazak Gurnah).

Simone Cattaneo è ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi si concentrano soprattutto sulla narrativa contemporanea (Enrique Vila-Matas, Juan Marsé, Juan Goytisolo, Javier Cercas, Marta Sanz, Juan Francisco Ferré, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Belén Gopegui), sul mercato del libro, sull'interazione tra televisione, nuove tecnologie e scrittura, sulla letteratura catalana (Francesc Trabal, Josep Pla, Miquel Martí i Pol) e sulla letteratura ispanofona della Guinea Equatoriale (César Mba Abogo, Francisco Zamora). Ha pubblicato i saggi *La 'cultura X': mercato, pop e tradizione. Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada* (2012, tradotto in spagnolo nel 2017) e *LiteraTVra. Hibridaciones televisivas en la narrativa española actual* (2019).

Elena Ogliari ha conseguito il dottorato nel 2019 presso l'Università degli Studi di Milano, dove oggi insegna Civiltà inglese ed è webmaster di Geolitterae, il sito del Centro di Ricerca L'immaginario spaziale fra letteratura e geografia (<https://geolitterae.unimi.it/>). In precedenza, è stata assegnista di ricerca presso l'Università del Piemonte Orientale e la Fondazione Fratelli Confalonieri, portando a termine un progetto sulla ricezione popolare della Grande guerra e della Guerra d'indipendenza in Irlanda.

Attualmente, i suoi interessi di ricerca si concentrano sulle geografie irlandesi della memoria e sui rapporti italo-irlandesi nel primo Novecento. Tra le sue pubblicazioni recenti si segnalano “Remembering the Great War to foster reconciliation: a multimodal analysis of three exhibitions in today’s Dublin” (2021) e “Reframing ‘the most holy spot in Ireland’: an analysis of the narratives from and around Kilmainham Gaol” (2022).

Federico Prina è dottore di ricerca in letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Milano e ha completato una tesi che esplora le connessioni tra *Englishness*, aristocrazia e *country house* nelle opere di Nancy Mitford (1904-1973). I suoi interessi comprendono il *country-house novel* inglese del periodo interbellico, i rapporti fra letteratura inglese e cultura classica, la fonetica e la fonologia della lingua inglese. Tra le sue pubblicazioni si segnalano “‘Amnesia in Fancy Dress’: il pageant in *Between the Acts* di Virginia Woolf e in *Wigs on the Green* di Nancy Mitford” (2021), “Country Houses, Stately Homes: The Tallis House between Tradition and Change in Ian McEwan’s *Atonement*” (2021), “L’Enigma della Shoah in *Fatherland* di Robert Harris” (2023) e la curatela del volume *Vulcani. Tra geografia e letteratura* (2022).

Sofia Rossatelli è dottoranda in Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extraeuropeo (lingua, letteratura e civiltà giapponese) presso l’Università degli Studi di Milano. In seguito a un soggiorno di studio a Kyōto (2019-2020), ha sviluppato un crescente interesse per l’arte e per la cultura nipponica. Le sue ricerche più recenti, incentrate sul Giappone contemporaneo, offrono un approccio trasversale che comprende le arti (visive e musicali) e le discipline psicologiche (psicologia culturale, sociale e ambientale).

Anna Maria Salvadè è ricercatrice di Letteratura italiana all’Università di Verona. I suoi studi si concentrano sui secoli XVIII e XIX, con particolare attenzione ai rapporti tra scienza, letteratura, arti figurative e geografia. Tra le sue pubblicazioni, *Imitar gli antichi. Appunti sul Castiglione* (2006) e le edizioni critiche di testi di Francesco Algarotti (*Poesie*, 2009; *Giornale del viaggio da Londra a Petersbourg*, 2015) e di Carlo Botta (*Le vestigia del terrore*, 2011). Membro del Consiglio Scientifico del C.R.E.S. (Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento) e del Comitato direttivo per l’edizione dell’epistolario di Francesco Algarotti, collabora con i Centri di Ricerca R-NHEP (Research Network for the History of European Periodicals) e TLI (Tradizione Letteraria Italiana). È condirettrice (con Nicoletta Brazzelli e Flavio Lucchesi) della collana Trinidad. Paradigmi dell’immaginario tra letteratura e geografia.

Cinzia Schiavini insegna Letteratura americana presso l'Università degli Studi di Milano. È autrice di *Strade d'America. L'autobiografia di viaggio statunitense contemporanea* (2011) e *Leggere Twain* (2013). Ha pubblicato saggi sulla narrativa statunitense dell'Ottocento (Herman Melville, Mark Twain) e del Novecento (Henry Roth, J. D. Salinger), sulle geografie culturali e il *nature writing* (William Least Heat-Moon, Barry Lopez) e il *life writing* (Jonathan Raban, David Foster Wallace). Si occupa di teatro arabo-americano contemporaneo e di romanzo transnazionale nel contesto della letteratura sull'11 settembre. Fa parte della redazione di *Ácoma. Rivista di studi nord-americani*.

Giorgia Testa è docente a contratto di Cultura francese all'Università degli Studi di Milano. Ha conseguito il dottorato in Francesistica presso la stessa università, in co-tutela con la Sorbonne Université. Si occupa di letteratura francese del XIX e del XX secolo, di estetica letteraria e di teoria della ricezione. Tra i suoi ultimi lavori, diversi contributi su Mallarmé, Ponge, Artaud, Sartre e Derrida.

Francesca Turri è dottoranda in Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extraeuropeo presso l'Università degli Studi di Milano, dove conduce una ricerca incentrata sui romanzi 'groenlandesi' di Kim Leine, Iben Mondrup e Lotte Inuk, muovendosi fra studi postcoloniali e *gender studies*.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)
*Il lettore per amico:
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)
Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)
Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità

| 42 |

Sandra Lorenzano
Antígonas de America latina: po/éticas y políticas en diálogo

| 43 |

Paolo Cherchi
Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti

| 44 |

Andrea Meregalli, Chiara Di Sciacca (eds.)
Feeding the Dragon: an Eschatological Motif in Medieval Europe

| 45 |

Raul Ciannella
Roberta Rambellie la sua fantascienza

| 46 |

Alessandra Preda e Nicoletta Vallorani (a cura di)
La fabbrica dei classici.
La Traduzione delle Letterature straniere e l'Editoria milanese (1950-2021)

| 47 |

Nicoletta Brazzelli e Simone Cattaneo (a cura di)
Voci oltre la soglia
Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture

Il volume si inserisce nell'ampia e diversificata produzione critica riguardante la rappresentazione dello spazio, proponendo spunti di riflessione non solo sul rapporto fra studi geografici e letterari, ma anche sulla cruciale interazione fra parole e luoghi. I testi sono prodotti dallo spazio e producono lo spazio, si radicano in un tempo che è storia e memoria. Proprio per questo motivo, i saggi qui riuniti si concentrano su alcune particolari tipologie di spazi chiusi, con l'obiettivo di indagare il loro ruolo e le simbologie di cui divengono portatori. Emblematici di isolamento, separazione o rifugio, gli spazi chiusi mostrano l'instabilità e la soggettività dei concetti di protezione e reclusione: che si tratti di carceri, ospedali psichiatrici o soffitte, di case o stanze, tessono un dialogo con le problematiche identitarie e contribuiscono a plasmare esistenze reali o fittizie. Se spesso hanno la funzione di marginalizzare gli individui che vi si trovano segregati, possono però conferire loro un potere straordinario. La parola, infatti, serve a spezzare la reclusione, oltrepassa i muri, supera i limiti che confinano. Le voci varcano le soglie. Basta saperle ascoltare.

Contributi di: Nicoletta Brazzelli, Simone Cattaneo, Elena Ogliari, Federico Prina, Sofia Rossatelli, Anna Maria Salvadè, Cinzia Schiavini, Giorgia Testa, Francesca Turri.



di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Università degli Studi di Milano

Ledizioni 



9 788655 269629