



Enthymema XXXV 2024

Una spirale pazza. Doppi, fotografie e ritratti
in *L'anima degli altri* di Alba de Céspedes

Giacomo Di Muccio

Sapienza Università di Roma

Abstract – *L'anima degli altri* (1935) di Alba de Céspedes costituisce un'esperienza letteraria fondamentale nella produzione dell'autrice. Poco indagata dalla critica, la raccolta di racconti si configura come un laboratorio letterario in cui appaiono già evidenti i nuclei tematici della produzione successiva della scrittrice. Scopo del presente contributo sarà di indagare le modalità attraverso cui in particolare il tema del doppio è impiegato in alcuni racconti per mezzo di duplicazioni letterarie, pittoriche e fotografiche. Attraverso uno studio che ponga in relazione tali categorie con alcuni temi tipici del fantastico ottocentesco come il magnetismo degli oggetti, la non-inerzia dell'inerte, la follia, si osserverà come l'identità e i ruoli sociali di ciascun personaggio siano moltiplicati e distrutti, sostituiti in ogni testo dalla propria replica artistica, capace di assumere valore attivo e divenire più vera del vero.

Parole chiave – Alba de Céspedes; Doppio; Fotografia e letteratura; Identità; Scrittura delle donne.

Title – *Crazy Spiral. Double, photographs and portraits in Alba de Céspedes' L'anima degli altri.*

Abstract – Alba de Céspedes' *L'anima degli altri* (1935) is a literary work that serves as a laboratory for themes and stylistic elements that reappear in her later works. Despite being relatively unexplored by critics, it's a fundamental experience in the author's body of work. The incorporation of images from a literary tradition linked to the preceding century allows us to observe its unique functioning throughout the stories. The contribution aims to investigate the functions of the double and its use in the stories through literary, pictorial, and photographic doublings. This study examines the connection between this theme and other typical elements of nineteenth-century fantastic literature, such as the magnetism of objects, the non-inertia of the inert, and madness. It observes how the identity of each character multiplies before destroying itself, and in each story, it is replaced by its own artistic replica, which becomes truer than the truth.

Keywords – Alba de Céspedes; Duality; Photography and Literature; Identity; Women's Writing.

Di Muccio, Giacomo. "Una spirale pazza. Doppi, fotografie e ritratti ne *L'anima degli altri* di Alba de Céspedes". *Enthymema*, n. XXXV 2024, pp. 54-70.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/22709>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

ISSN 2037-2426



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License

Una spirale pazza. Doppi, fotografie e ritratti in *L'anima degli altri* di Alba de Céspedes

Giacomo Di Muccio
Sapienza Università di Roma

1. Introduzione

La presenza del “modo” fantastico (Ceserani, “Le radici” 15) nel corso del Novecento, come messo in luce da Ezio Puglia ne *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti* (2020) non è affatto marginale. Tutt’altro che scomparso, esso avrebbe contribuito alla tessitura di storie, immagini, rappresentazioni, «trascolorando dal genere al modo» (228) nel fitto ordito di altri *tipi* novecenteschi, altre forme testuali in cui i temi del fantastico, perdendo alcuni connotati del secolo precedente, si contaminano assumendo nuovi aspetti e nuove funzioni.¹ Il discorso appare particolarmente produttivo quando applicato alla produzione breve del racconto novecentesco. Accanto alle consuete immagini del «sosia, del demonio, dello spettro o della statua animata», ce ne sono altre «di tipo diverso: cose che emanano affascinanti aure fantasmatiche; presenze in bilico tra essere e non-essere che trasfigurano l’ambiente circostante e comunicano uno stato di tensione e d’inquietudine» (Puglia, *Il lato* 241-2); tali elementi costituiscono un bacino di temi e immagini fondamentali attraverso cui è possibile leggere i racconti dell’esordio letterario di Alba de Céspedes: *L'anima degli altri* (1935). Benché possa apparire operazione azzardata, ripercorrere la testualità della scrittrice anche attraverso il fantastico permette di evidenziare componenti cruciali della sua scrittura. Se la letteratura europea ha delegato «alle aree “marginali” (India, Caraibi, Sudamerica) la *fiction* che non riesce più a scrivere, l’area sudamericana presenta da questo punto di vista una situazione del tutto peculiare: la grande presenza di tematiche del fantastico» (Fusillo 315); la stessa appartenenza di de Céspedes ad una marginalità anche geografica, giustifica il tentativo di osservare la presenza e le funzioni di tale eredità fantastica nella sua scrittura.²

Già Piera Carroli aveva notato la presenza in *L'anima degli altri* di una certa «atmosfera fantastica», facendo riferimento tuttavia ai soli racconti «autobiografici» (16).³ L’insicurezza, il dubbio – non a caso titolo di uno dei testi raccolti –, la rielaborazione e la risignificazione di un passato che «rivelava segni imprevisti» (Storini, “Fatti” 74), il costante gioco dialettico «normalità/anormalità» (73), stati alterati nella psicologia dei personaggi, il doppio, la funzione

¹ Anche Massimo Fusillo, sull’argomento, ritiene che «tutti i temi del fantastico subiscono nel Novecento una trasformazione radicale: diventano materiale da riuso, quasi citazione di secondo grado.» (314).

² Dell’influenza della cultura cubana e di quella latino-americana più complessivamente, sia orale che scritta sulla sua formazione l’autrice dà testimonianza non solo nei materiali personali (diari, corrispondenze, memorie), ma anche nella sua narrativa. A tal proposito si veda l’incompiuto *Con grande amore*, curato da Monica Cristina Storini (De Céspedes, *Romanzi*, 1476-604 e 1689-709). Sul profilo dell’autrice si vedano almeno i fondamentali Di Nicola e Ciminari.

³ La particolare rilevanza della raccolta di de Céspedes per la ricostruzione della sua biografia letteraria è segnalata nella *Cronologia* delle opere da Marina Zancan, che sottolinea come *L'anima degli altri* costituisca per la scrittura dell’autrice un passaggio fondamentale da passione giovanile a mestiere (De Céspedes, *Romanzi* LXIX).

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

perturbante degli oggetti che si caricano di uno strano magnetismo⁴ sono elementi che pertengono tutti alla raccolta di de Céspedes. La crepa nel muro della razionalità dei personaggi – tanto maschili quanto femminili⁵ – è spesso prodotta da fatti di poca importanza,⁶ eventi banali che coinvolgono inquietanti immagini statiche dotate di una strana vitalità, doppi inerti e oggetti antropomorfi più reali dei propri modelli. I presentimenti si trasformano in sentimenti perturbanti, incomprensibili, catastrofici e caotici; le cose divengono testimoni misteriose di eventi capaci di gettare ciascun personaggio in uno stato psicotico, ossessivo. Alla luce di tali considerazioni, e rinunciando ad una pretesa di esaustività, saranno analizzati alcuni racconti particolarmente significativi, in cui il tema del doppio è attraversato grazie a tre diverse componenti, tre differenti forme artistiche – letteraria, pittorica, fotografica –, ciascuna allo stesso modo utile ad inserire le identità narrative in contesti fantastici, capaci di stranirne i connotati fino a cancellarli. L'obiettivo non sarà, per ora, di indagare nella letteratura di de Céspedes l'eco di un fantastico tipicamente sudamericano⁷ – di Borges o Cortázar, ad esempio – quanto piuttosto di intraprendere una strada che ripercorra il solo tema fondamentale del doppio, nell'osservazione delle sue applicazioni e funzioni, limitato alla raccolta d'esordio dell'autrice. In ciascuno dei casi, l'esito è quello di una dimensione in cui il soggetto appare in balia di forze misteriose e oscure, mosse, tuttavia, da eventi e, soprattutto, relazioni superficialmente banali, ma tanto potenti da costituire il motore di una moltiplicazione e distruzione identitaria messa in atto in ciascuna delle vicende prese in analisi.

2. Moltiplicazioni letterarie. *Un ladro*

Un ladro si sviluppa intorno a Dario Cordero, autore di un romanzo a puntate in cui la vita del protagonista Antonio Neri sembra rispecchiare quasi fedelmente - e con un certo anticipo dall'aria divinatoria – quella di Marco Stolfi, suo lettore. Convinto che la narrazione di Cordero sia una prefigurazione di quanto gli accadrà, Stolfi fa visita all'autore per fugare un dubbio assillante, paranoico, se cioè, alla fine, il ladro «scappi con la cassa» (de Céspedes, *L'anima* 20). L'aspetto inspiegabile della vicenda apre a più possibilità: è plausibile che un'opera letteraria abbia un impatto così significativo sulla vita di un lettore tanto da comprometterne il libero arbitrio? È forse possibile che il testo letterario possa esercitare un'influenza tale da sostituirsi all'esistenza stessa del lettore? Oppure è Antonio Neri a ricalcare in modo pedissequo gli avvenimenti della vita di Marco Stolfi? O, alternativamente, è Stolfi ad essere affetto da una forma di follia che lo spinge a credere ciò che in verità non è?

Il racconto si apre con la descrizione dell'inquietante casa di Cordero. L'edificio è lucido, freddo e brillante, affiancato da una scala «obliqua, come una spirale pazza» che percorre la struttura in cui «ad ogni piano le porte stavano ermetiche nella loro severità. Neppure la luce si capiva bene da dove venisse» (15). Il gioco di luci dall'ignota provenienza, le porte dietro le

⁴ Sulla funzione delle cose nei racconti fantastici, Puglia ha notato come «molto spesso nel fantastico vengono descritte le esperienze, non completamente verbalizzabili, di un soggetto narrato alle prese con un oggetto che sfugge a una completa oggettivazione. Si legge di cose a prima vista inanimate che si rivelano essere sospese tra la vita e la morte, circonfuse da un'aura o da una spettralità che inquieta» («Verso un'archeologia» 6).

⁵ L'idea che «la narrativa della de Céspedes ruota intorno a dei temi costanti, in massima parte riconducibili alla condizione femminile» (De Giovanni e Parsani 15) mi sembra tutto sommato riduttiva. Interrogando la più ampia questione della posizione del soggetto in un ambiente situato storicamente e socialmente, de Céspedes mette certamente in luce la condizione di subalternità cui le donne sono destinate, ma allo stesso tempo le tematiche coinvolte interrogano la più generale questione delle identità e delle norme che ne regolano il funzionamento, ivi comprese quelle dei personaggi maschili.

⁶ Il riferimento è ancora a Storini, «Fatti».

⁷ Sull'argomento mi riservo la pubblicazione di un prossimo contributo.

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

quali è impossibile immaginare cosa si celi, contribuiscono a creare un labirinto indecifrable, infinitamente interpretabile,⁸ mentre la spirale *pazza* pone già dal primo momento davanti agli occhi del lettore un'inquietudine che investe il protagonista prima ancora che Cordero lo riceva.

La questione della saviezza e della pazzia, o, come già ricordato attraverso le parole di Monica Cristina Storini, dell'oscillazione tra normalità e anormalità, si pone già in prima battuta come centrale. Un ulteriore riferimento ad essa, infatti, occorre a Cordero per definire l'impressione in lui suscitata da Stolfi: «non sapeva se il suo interlocutore volesse scherzare o fosse addirittura pazzo» (de Céspedes, *L'anima* 17); e ancora, «si era lasciato impressionare da quell'uomo, dalla concitazione che era nella sua voce, dalla follia che era nei suoi occhi» (20-21). Lo scrittore definisce il suo ospite «pazzo» e «con gli occhi da folle» (21) per ben tre volte prima di iniziare a dubitare della propria stessa sanità menale, che alla fine del racconto sfocerà in un vero e proprio stato paranoide.

Ad acuire lo spaesamento di Stolfi, la sua «estraneità sia fisica che psichica» (Carroli 37), concorre l'apparizione in scena del maggiordomo di casa Cordero. La funzione perturbante dei personaggi che gestiscono e controllano le dimore, gli impegni e dunque le azioni dei loro padroni di cui osservano movimenti e comportamenti è ben nota.⁹ Egli è il guardiano della dimora connotato dall'abnormalità del corpo «immenso», di «gorilla» (de Céspedes, *L'anima* 15), «gigantesco» (16), che si staglia davanti alla porta, incombendo su coloro che vi si approssimano. Ad un aspetto tanto mostruoso corrisponde un'obbedienza altrettanto inquietante: simile a un *golem*, a una creatura artificiale «costante dell'immaginario dalle epoche premoderne alla contemporaneità» (Piga Bruni 91), le sue parole, scarne, sono perlopiù ripetitive, lentamente cadenzate, prive di ogni riferimento a sé stesso: «il maestro non riceve a quest'ora» (15), «Sarebbe inutile: il Maestro non riceve oggi», «il Maestro non riceve mai», «Stolfi, Marco Stolfi...» (16). Nel *climax* che porta l'impenetrabilità del luogo dal temporaneo al definitivo, da *ora a mai*, la creatura esegue gli ordini dello scrittore e si premura di rispettarne fedelmente i comandi. Cordero, dopotutto, è il «Maestro» e la sua identità si inserisce nel novero di un contesto misterico in cui, almeno dalle parole del suo *golem*, sembra essere il personaggio gerarchicamente più importante e potente.¹⁰

Prima ancora di riuscire ad avere un colloquio con lo scrittore, Stolfi ha «il cuore che gli batteva forte», elemento che sfocia negli occhi «immensi, spiritati, volitivi» (17) che diventano da «folle» (21) durante il discorso, fino ad arrivare alla scena conclusiva in cui, in forma di fotografia, apparirà sulla prima pagina di un giornale: «Gli occhi, quegli occhi che Dario Cordero conosceva, lo fissavano come quando si era alzato dalla poltrona incontro e gli aveva soffiato sul volto: "Antonio Neri, vero, scappa con la cassa?"». Perché gli aveva mentito, perché aveva permesso che il fatto si compisse?» (23).

Una rappresentazione fotografica, dunque statica, di Stolfi ricercato per «essere scappato con la cassa» proprio come il protagonista del suo racconto, è l'immagine che finisce per perseguitare lo scrittore. Gli occhi, quasi fossero vivi, reali, fissano Cordero, lo opprimono (23),

⁸ Sull'immagine del labirinto si veda Kerényi; per un contributo intorno al tema nei testi della letteratura italiana si veda Cipolla.

⁹ Sull'argomento mi limito a rimandare a Coser, in particolare p. 35. Si noti che, a solo titolo d'esempio, già Walpole ne *Il castello di Otranto* aveva impiegato la figura del maggiordomo, del domestico «as a means of increasing horror, suspense, and the plot» (Herrmann 58).

¹⁰ Mi sembra rilevante notare che il cognome del personaggio – Cordero, appunto – in spagnolo significa agnello. Pur non soffermando la nostra attenzione in questa sede sulla presenza e sul possibile riutilizzo che de Céspedes compie della simbologia e dell'immaginario ebraico-cristiano, tale dato isolato contribuisce alla complessa costruzione di un personaggio il cui statuto è connotato dalla duplicità: saviezza/follia, stabilità/paranoia, terreno/misterico, sacro/profano.

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

ne alterano lo stato psicologico fino a causargli le paracusie attraverso cui rivive parte delle domande poste pochi giorni prima da Stolfi nel suo studio.

Carroli e Storini propongono di leggere il racconto da un punto di vista prevalentemente metaletterario, poiché da esso emergerebbe un'immagine di scrittura vampirica che si nutre, appunto, dell'anima degli altri (Carroli 19; Storini, "Fatti" 74). Accanto a tale chiave interpretativa, è forse possibile aggiungerne un'altra che consideri non solo il valore della scrittura, ma anche la consistenza dei soggetti in campo. Lettore e scrittore sono entrambi vittime di ciò che accade, sospesi nella dimensione fantastica dell'esitazione¹¹ che non permette loro di comprendere il reciproco operato. Può Cordero manovrare le decisioni di Stolfi attraverso la stesura del proprio romanzo? Sono entrambi folli? In caso affermativo, la pazzia è precedente o successiva alla rispettiva presa di coscienza intorno al presunto potere esercitato da Cordero? L'identità dell'individuo risulta fluttuante e moltiplicata così come il proprio destino personale; il racconto non delinea una conclusione, né fornisce risposte a tali domande, limitandosi a rappresentare la sola follia collettiva di fronte all'inspiegabile. Dopotutto, si comprenderebbe anche l'insistenza sul tema del doppio attraverso cui l'unità dell'individuo si frammenta: non solo Stolfi si duplica attraverso il personaggio di Neri, ma anche attraverso la sua riproduzione su cellulosa che causa la pazzia di Cordero. Quest'ultimo, in conclusione, urlando contro il maggiordomo, rigetta la propria identità di scrittore, il proprio nome, e sceglie di assumere quella di ladro (de Céspedes 24), finendo così per trasformarsi nell'ennesimo doppio del protagonista. Tale moltiplicazione è caratteristica anche – e direi soprattutto – delle relazioni tra personaggi. Ad acuire la deflagrazione del soggetto, contribuisce non solo la doppia responsabilità di Cordero nei confronti dei suoi due personaggi – quello reale e quello letterario – ma anche la figura della donna fantasmatica, fatale e vampirica, che esce dalla penna dello scrittore e che tormenta con altrettanta efficacia la vita del protagonista.

Anche l'amore era il mio amore; Antonio ed io amiamo la stessa donna. Che ironia! Una donna che abbiamo idealizzato, che è la sola donna della nostra vita, che amiamo come ameremmo una santa, una dea, un essere perfetto e invece questa donna è una femmina volgare che ci ha dato per prima, però, nel possederla la sensazione di essere qualcuno, di aver finalmente lasciato la nostra veste misera, ridicola, di essere diventati immensi, potenti per il nostro godimento stesso che ci solleva al di sopra del genere umano. Tutto ha descritto, tutto, filo per filo, segno per segno. Si direbbe che la conoscesse lei, la mia donna. E a me come ad Antonio questa donna, lui la chiama Loretta io... chissà, non importa, questa donna chiede denaro. Non ne ho, non ne abbiamo, neppure Antonio ne ha, lei sa bene, non abbiamo più nulla. Le ho dati i miei risparmi, ho venduto il brillante che m'aveva lasciato la mamma, ho chiesto degli anticipi, ma ora non so più cosa fare, lei mi chiede denaro, sempre denaro ed io non ho più nulla, più nulla e lei lo sa. (19)

La sovrapposizione tra le due figure delle compagne – rispettivamente di Neri e di Stolfi – è forse uno degli elementi più inquietanti del testo. Loretta è l'unica donna a possedere un nome, e dunque un'identità: la fidanzata di Stolfi, d'altra parte, è sospesa nell'atemporialità del «chissà», che ne rimette in discussione anche lo statuto ontologico. La tensione tra realtà e finzione inverte la sua direzione e consegna al regno dell'immaginario un personaggio umano e alla realtà la donna letteraria. Quando il nome scompare l'entità può trasformarsi in chiunque si presti ad incarnarne il ruolo: così si potrebbe intendere il «lei» finale, più probabilmente riferito a Cordero che alla compagna di Stolfi. La mancanza di un referente dichiarato contribuisce alla sovrappponibilità delle identità, tema costitutivo del racconto; l'ossessiva ripetizione del pronome femminile di terza persona ne sfuma il significato fino al suo completo dileguo. Parallelamente, il proseguo del discorso di Stolfi restituisce l'immagine pinocchiesca dei

¹¹ Il riferimento, come è noto, è a Todorov: «Il fantastico, è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale» (26).

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

burattini nelle mani di un Mangiafuoco – sia esso Cordero o la donna vampiro legata al protagonista – immersi in un’atmosfera cupa, spettrale e dominata dalla paura.

Il ruolo della categoria del genere, da tale punto di vista risulta cruciale. La messa in discussione dell’identità, come notato, passa attraverso gli stereotipi culturali che la costruiscono¹² e, allo stesso tempo, la rappresentazione della propria instabilità è affidata a moduli strettamente dipendenti dai concetti di soprannaturalità, inspiegabilità e, in taluni casi, di orrore.¹³ Che i personaggi siano tutti maschi non implica tanto che essi incarnino «le potenzialità negative del mondo della scrittura» (Carroli 20), quanto piuttosto, forse, la volontà di ridiscutere la posizione del femminile e del maschile, quest’ultimo tradizionalmente e culturalmente legato ai campi del razionale, del logico e dell’unitario (Bourdieu 17-9). In prima battuta, infatti, ad un livello puramente superficiale la connessione tra personaggi e ruoli sociali appare perfetta: i personaggi maschili pensano, chiariscono, desiderano, si interrogano e abitano – o almeno tentano di abitare – il campo logico, mentre le figure femminili sono presentate nella loro dimensione relazionale, amate dagli uomini che, infide, si divertono a torturare. In un simile quadro, l’effetto dell’incomprensibile, del fantastico, appunto, si fa largo nel testo e scompagina le costruzioni di genere consegnando il maschile all’irrazionalità della follia e il femminile a quella del fantasmatico e del ricordo. D’altronde, quale migliore occasione di operare tale frammentazione fantastica su un personaggio, Cordero, che in un rovesciamento del romanzo di formazione ottocentesco¹⁴ degrada dall’essere Maestro a ladro, da cognominato Agnello a condannato Barabba, da un ruolo che anche graficamente è dapprima connotato dalla lettera maiuscola, a quello più generale, comune, di uno segnato dalla minuscola? Lo sdoppiamento narrativo del protagonista, assieme a quello fotografico e alle varie metamorfosi identitarie che investono ciascuno degli altri personaggi, costruiscono uno spazio d’azione in cui ciascuno può essere chiunque e, dunque, essere nessuno.

3. Corpi ritratti

Dopo aver ripercorso il primo dei racconti della raccolta, si noti che l’impiego del tema del doppio, dell’esitazione fantastica da parte del personaggio così come del lettore, sono impiegati da De Céspedes anche attraverso lo strumento della copia pittorica, in particolare di quello costituito dalla ritrattistica. Tale espediente narrativo era ben noto e frequentemente impiegato nella letteratura dell’Ottocento:

Il suo ruolo all’interno delle vicende narrative o della definizione psicologica dei personaggi è quello che Freud, in un celebre saggio, ha denominato “perturbante”, *unheimlich*, in inglese *uncanny*. La presenza del ritratto ha [...] effetto inquietante, di sorpresa, rovina o catastrofe. [...] esso assume infatti spesso la valenza del doppio, è rivelazione d’animo ma anche premonizione di morte, evoca scissioni o turbe psicologiche nell’esperienza dei personaggi, conduce a zone d’ombra, illumina tanto quanto impaurisce [...] provoca condizioni di morte, assorbimento di vitalità, scambi vampireschi fra arte e vita: diventa il “ritratto che uccide”, sentito come minaccia più che rispecchiamento, come annichilimento più che accrescimento dell’esistente, della fisicità, del corpo vivente che l’ha ispirato. (Perosa 100)¹⁵

¹² Nella vasta bibliografia sull’argomento rimando almeno ai classici Butler, Braidotti e de Lauretis.

¹³ Sul rapporto tra genere e orrore si veda almeno Kristeva.

¹⁴ L’argomento meriterebbe, certo, una più diffusa indagine. Tuttavia, è interessante notare che la professione di Cordero costituisce uno degli elementi tipici del *Bildungsroman*, generalmente approdo di una formazione più complessa (Frow et al. 1906), che nel racconto di De Céspedes è invece il punto di partenza per una de-formazione che porterà alla pazzia del personaggio

¹⁵ Sull’argomento si vedano Bettini e Perosa.

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

Da *Il Ritratto ovale* di Edgar Allan Poe (1842) Poe a *Effetti d'un sogno interrotto* di Pirandello (1936), il corpo dipinto – così come quello scolpito – assume il valore di elemento perturbante, di minaccia per il modello umano, generalmente femminile. Se già nell'Ottocento si assisteva ad una straordinaria diffusione di tale *topos* (Pellini 11), nel secolo successivo si ha una ripresa e una rimodulazione del medesimo tema. Nel caso specifico, de Céspedes coglie le potenzialità offerte da una simile funzione narrativa, ne mantiene intatto il profilo letterariamente inquietante, ma la utilizza per riflettere sulla condizione privata e relazionale dei suoi personaggi ad un livello legato strettamente al genere d'appartenenza e alla sua posizione nello spazio culturale che abita.

La storia di una modella ormai anziana è al centro del racconto che, forse, più di tutti incarna e ripropone tale tema, unitamente al parassitismo dell'arte come cristallizzazione del passato. In *Nudo dell'Ottocento* le riflessioni sul mutamento del corpo, sulla sua desiderabilità e sulla caducità della bellezza sono filtrate attraverso le inquietanti visioni dell'Io sdoppiato e ritratto, duplicato attraverso la coppia di quadri appesi nella sala, ed esposti allo sguardo dei visitatori. Che l'estranchezza sia il perno principale del racconto è confermato dal momento incipitario: Venezia, con la sua Basilica di San Marco, è «un cimitero di pellicole fotografiche» (de Céspedes, *L'anima* 73) che, cadute a terra, formano come una distesa di ricordi fissati e poi abbandonati da turisti sorridenti. La morte è immagine chiave all'interno dei testi e assume di volta in volta le differenti funzioni della metafora, della forma reale, della fantasia temuta o auspicata o dell'evento testimoniale. Sullo sfondo di uno spazio in cui «tutti volevano farsi ritrarre sulla porta di San Marco» con «d'aria felice» (73), la protagonista appare cinematograficamente in primo piano, avvolta da una coltre di uccelli che volano via al suo passaggio, proprio come ci si aspetterebbe da un personaggio di un romanzo sul genere del *Dracula* di Stoker (1897) o da un più recente film di Hitchcock. In effetti, lo statuto della protagonista è peculiare: non solo è estranea allo spazio cittadino che percorre, ma anche al tempo che abita, in una sospensione che si riversa sulla vicenda quando la sua attenzione è sollecitata dall'unica sala «dove si esponevano i quadri dell'Ottocento» (de Céspedes 75). Il titolo del racconto, assieme alle mire della protagonista e alla sua collocazione nella storia come modella del pittore Tarzini, attua un riferimento esplicito al secolo del fantastico riprendendo da esso *topoi* e immagini:

Quel corpo era vivo e caldo, quasi; sembrava che il calore di lui sfiorasse la gente che vi sostava davanti. Cinque o sei persone guardavano i quadri di Tarzini. E attraverso i quadri la donna. Nel primo era ritratta distesa: un divano blu di notte accoglieva la sua meravigliosa nudità. Una mano pendeva lungo il fianco del divano e risaltava maggiormente. [...] Il colore della carne era ambrato e caldo e vivo tanto che molti osservavano da presso per scoprire il miracolo della composizione. E aveva in viso, una così sovrana espressione di calma, di riposo, di soddisfazione che si propagava a chi sostasse a guardarla. Il viso si nascondeva invece nell'altro quadro. (75)

Se, come sostenuto da Pellini, nell'Ottocento il rapporto tra pittore e opera è presentato «come propriamente erotico» (23), de Céspedes capovolge tale binomio concentrandosi sulla condizione della modella, la cui unica funzione sarà allora quella di fornire un'immagine da amare. La donna di *Nudo dell'Ottocento*, infatti, esiste ormai solo attraverso i quadri che ne ritraggono la giovinezza e la bellezza, condizione cui, per sua stessa ammissione, ha dedicato la sua intera vita: «Maria nella vita non aveva fatto altra cosa che essere bella ed era giusto perciò che rimanesse attaccata alla sua bellezza» (de Céspedes 76). L'immagine inerte si carica di uno statuto di realtà maggiore della figura viva che lo guarda, esercitando un forte potere magnetico sugli osservatori¹⁶ attraverso l'esposizione di un corpo giovane e artisticamente canonico che

¹⁶ Sulla funzione dello sguardo reciproco come strumento di costruzione identitaria rimando almeno a Cavarero. Nel racconto, la reciprocità alla base del riconoscimento, e dunque della costruzione identitaria, si applica alla ricezione artistica del corpo ritratto piuttosto che alla relazione tra soggetti umani.

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

ormai non esiste più, cristallizzato nel tempo per mezzo dell'atto pittorico.¹⁷ Tale impiego del tema del quadro animato, utilizzato *à rebours*, sottolinea sia l'attenzione della scrittura di de Céspedes a tematiche che saranno poi tipiche della sua produzione più matura, sia la capacità di impiegare temi tutto sommato entrati in un immaginario anche letterario in forma stabile, plasmati e modificati al fine di presentare questioni differenti, eccentriche, sullo statuto dei personaggi. La donna del quadro, infatti, musa e amante, è solo un corpo da cui estrarre l'anima per mezzo del pennello, mentre il suo referente vivo appare legato indissolubilmente al proprio ruolo giovanile, ad uno specifico momento della propria vita da cui, nel presente, non riesce a fuggire.¹⁸ La natura del doppio è dichiarata dalla protagonista nel comunicare ad un altro osservatore che la figura nel dipinto era una sua «amica», ormai «morta» (72), in una scissione che separa l'identità passata da quella presente, il corpo relazionale legato all'ideale artistico di Tarzini,¹⁹ da quello individuale, solo, dipendente per sempre dalla propria immagine: il ritratto le permette «davvero di rivivere la sua vita passata» fino al momento in cui «avrebbero richiuso il suo corpo in una cassa ermetica mandandolo lontano» (78). E se, come suggerito da Rank, una delle cifre del doppio riguarda l'impossibilità di fuggire dal passato, sempre pericoloso (19), il racconto descrive una donna presa nel momento in cui tale fuga, tale definitivo e fatale superamento del proprio passato, sta per avere luogo. L'identità presente della donna confligge con i corpi ritratti, segno tangibile di ciò che essa non è più. Il corpo ideale è situato in un altro tempo, non appartiene più alla protagonista che se ne distacca, mutandosi in semplice spettatrice dello spettacolo offerto dalla propria immagine. Riformare la propria identità, allora, rievocarne l'integrità, coincide col momento dell'auto-narrazione in cui essa racconterà la propria storia ad un altro «che lo racconterà ad altri», aggiungendo così «d'anima al corpo perfetto» (79). Essa è un «fantasma corporeo» (Puglia, *Il lato* 115) che osserva la tela in cui la propria anima è ritratta e confinata, irraggiungibile, in attesa di essere rinchiusa in una cassa simile a una bara. La donna non può più sovrapporsi ai ritratti dal momento che nessun osservatore è in grado di stabilire una relazione tra il suo corpo presente e le sue immagini passate. Fuor di sé, materialmente e psicologicamente, frammentata e moltiplicata non può che limitarsi a constatare di essere lontana dagli altri e dunque da sé, che la sua esistenza equivale a quella di un fantasma che si aggira per Venezia, contornato da immagini, animali e dalla vuota immensità dello spazio espositivo.

4. Il doppio fotografico

Remo Ceserani nell'*Occbio della Medusa* notava che

¹⁷ A tal proposito, la relazione tra soggetto e ritrattistica ricalca un particolare aspetto messo in luce da Puglia: «Nel fantastico la fusione soggetto-oggetto si mostra nella prossimica di personaggi immobili, spossessati della loro volontà, perduti nello spettacolo di qualcosa.» («Verso un'archeologia», 9-10). D'altra parte, una delle matrici dell'inquietudine generata della duplicazione del corpo attraverso la sua immagine potrebbe risiedere in un tema sottolineato da Filippo Secchieri: «L'immagine e i suoi corrispettivi mentali – l'idea, il ricordo, la fantasia – non appena realizzati mediante il segno diventano figure, elaborazioni secondarie che non riproducono, bensì modellano e dunque, *volens nolens*, innovano il veduto e il pensato» («Due ragioni» 43).

¹⁸ Mi sembra rilevante ricordare che Benedetto Croce, discutendo del legame di realtà tra ritratto e modello, sosteneva che, poiché nessun individuo può dirsi immutabile nel tempo, «la relazione non è da porre tra il ritratto e un assurdo e indeterminabile individuo fisso, ma tra il ritratto e una delle tante manifestazioni e aspetti della persona ritratta». (262-3).

¹⁹ Maurizio Bettini ricorda come «la persona vera dell'essere amato non risiede nella vita 'viva' di questo, ma solo nell'immagine che le sue mani riescono a trarre» (94).

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

C'è qualcosa, nella natura stessa dell'immagine fotografica (specialmente in quelle in cui appare la figura umana, siano esse un ritratto o il ricordo di un'azione o una foto di gruppo) che provoca, in coloro che la guardano e interpretano, sentimenti di inquietudine, problemi di identificazione della propria soggettività e di quella degli altri, affioramenti di memorie e traumi rimossi dagli strati profondi della coscienza [...] i problemi dell'allucinazione, del sogno, del desiderio erotico e delle sue distorsioni, e con particolare insistenza, l'istinto di morte. (45)

Tale funzione inquietante, perturbante, a volte mortifera delle fotografie, strettamente legata a quella dei ritratti, benché non propriamente ad essa sovrapponibile, ricorre con una certa frequenza nella raccolta di de Céspedes. Sin dalla sua riproduzione, stampata sul supporto cartaceo del giornale in *Un ladro*, la fotografia trova molteplici declinazioni, forme e funzioni d'impiego nella varietà delle vicende narrate. La piccola fotografia «ovale» (de Céspedes, *L'anima* 67) di una donna creduta morta da sua figlia, ad esempio, è l'elemento su cui si sviluppa l'intero impianto narrativo de *La madre celebre*. Il racconto, che coinvolge fiabescamente anche una malvagia governante e un padre premuroso,²⁰ mette a tema le questioni della mancanza, della cura e, soprattutto, delle capacità di ricreare con la fantasia – e con l'aiuto di un'immagine – l'interezza di un individuo mai conosciuto. A partire dalla figura dell'impostore, colei che dovrebbe occuparsi della bambina aderisce allo stereotipo del materno ferino, dai tratti malvagi, opposto a quello angelico e curativo nei confronti dei suoi figli: «Miss Alice non mi perdonava mai [...], non mi baciava mai» (67-8). Allo stesso modo, è costante l'oscillazione e lo sdoppiamento tra due stati della protagonista – una «strana bambina» (68) – che dapprima piange tutte le notti nella solitudine della propria stanza, dappoi si rivela altera e gretta nei confronti delle sue coetanee: «Ero la prima della classe io, la più carina, quella che aveva i capelli più biondi e le vesti più belle. Volevo che le altre mi invidiassero e mi riusciva talvolta» (68). Il tema della duplicazione investe nel racconto anzitutto la figura della madre creduta morta, venerata nella sua immagine fotografica e allo stesso tempo allontanata nella sua forma fisica, la cui apparizione, proprio come in *Nudo dell'Ottocento*, introduce nella narrazione una serie di momenti inquietanti, di circostanze inspiegabili. Si pensi a quando «veniva la notte e mi trovava con gli occhi sbarrati nel dubbio, con un nodo alla gola e la piccola fotografia nelle mani; avevo preso l'abitudine di parlare con la mamma e raccontarle le mie disillusioni» (68).

Scoprire che sua madre è viva getta la bambina in una frenesia psicotica, convinta che «tutti fossero stati nemici e concordi nel mentirle», che persino la fotografia, investita di un'essenza magica sui cui piangere e con cui confidarsi al pari degli enti vivi, le «aveva mentito» (71). L'oggetto, feticcio e idolo, svolge una «funzione sostitutiva» (Bettini 51) che permette a chi lo possiede di colmare l'assenza con la bidimensionalità dell'immagine, inserita in un processo di reinvenzione e creazione di ricordi possibili proprio grazie alla presenza della fotografia familiare (Albertazzi 50). E l'incapacità della donna reale di corrispondere alle fantasie incarnate dall'oggetto costituirà il principale impedimento alla nascita di un rapporto con sua figlia.

Se, in un primo momento, il corpo della donna assomiglia a quello della fotografia – appare infatti una «giovane donna, bionda, vestita di chiaro, dipinta» (de Céspedes, *L'anima* 71) –, alla constatazione della non sovrapponibilità delle due madri, reale e immaginaria, la bambina sentirà per la prima volta il senso di solitudine di una giovane «senza mamma» (72). La fotografia, come il ritratto, assume il ruolo di doppio perturbante, vitale e magnetico secondo l'osservatore, e al contempo quello di ente mortifero che si sostituisce al soggetto sottraendo ad esso

²⁰ Gli elementi rimandano al tono fiabesco, sul rapporto del quale col fantastico Ceserani ha sostenuto che «da narrazione fantastica spesso enfatizza e mette in rilievo gli elementi del fiabesco» («Le radici» 25); allo stesso modo Puglia, discutendo del legame tra fantastico e fiabesco, sostiene: «Non sto suggerendo che fiaba e fantastico si somigliano. [...] Sto solo cercando di mostrare che la tensione tra le due forme [...] è un aspetto indispensabile per comprendere il fantastico, e non può venire occultato da un generico riferimento al meraviglioso» (*Il lato* 71).

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

lo statuto ontologico. Così, il quotidiano – una fotografia, una passeggiata, un racconto a puntate – sfocia nell'insolito (Storini, “Fatti” 82) e nell'incomprensibile.

Secondo un sistema di *variationes* che riguarda tanto la struttura testuale (Storini, “Fatti” 71), quanto la frequenza con cui certe immagini e figurazioni ricorrono nei differenti racconti, de Céspedes impiega la fotografia anche in *La sua strada* e ne *Il capolavoro*. In entrambi i casi, la copia fotografica ricorre in spazi e vicende segnati dalle differenti modalità di incarnare la genitorialità, dalle questioni poste dalla gerarchia tra lavoro e famiglia, finendo per distruggere le diverse identità testuali, proponendo narrativamente una dissoluzione dei ruoli perpetrata anzitutto dall'influsso degli oggetti sui personaggi umani.

L'ambiente del primo dei due racconti è una casa vuota: Luisa, madre di Roberto, constata la decadenza dello spazio assieme a quella del suo ruolo di madre a seguito del matrimonio di suo figlio. La malinconia della donna è narrata attraverso il filtro del ricordo, attivato dalla visione di un pigiama che, come una sacra reliquia medievale, conserva parte dell'essenza del suo possessore sottoforma di un calore residuo che sembra serbato nel tessuto,²¹ e di un cuscino che emana ancora «il profumo della sua brillantina» (de Céspedes, *L'anima* 129). L'ossessione della donna per le cose le permette di trasferire su di esse il proprio stato psicologico: un pigiama ormai dimenticato è cristallizzato nel tempo e conserva fantasticamente un calore perduto; il cuscino emana un profumo che, come nella narrativa di Joyce, produce un'atmosfera fantasmatica che riporta la protagonista e i lettori nel passato. La casa famigliare è correlativo oggettivo della condizione emotiva dei suoi abitanti: «non v'è che disordine e solitudine [...] sinteticamente espressa da quei due soli posti messi uno di fronte all'altro sulla tavola da pranzo» (128). Un particolare impiego dell'immaginario e del lessico ottocentesco compare nella descrizione di Fulvia, operata attraverso il posizionamento di Luisa. La descrizione del suo corpo prende le mosse da una «bocca di donna sconosciuta» che sorride (129),²² fino a trasformarla in una «creatura» (130) di sogno per Roberto e di incubo per Luisa. Durante tale momento narrativo ricorre l'ormai consueta fotografia:

Una mattina, mentre lui era nel bagno e cantava, cantava a squarcigola, la mamma gli aveva trovato una fotografia di donna nel portafoglio; così piccola però che non si poteva distinguere bene ed ella non aveva il tempo di andare a cercarsi gli occhiali perché Roberto andava sempre di fretta e se fosse uscito fuori e l'avesse vista frugare tra le sue cose sarebbe successa una tragedia. Aveva subito pensato che dovesse essere “lei”. Bella. Doveva essere molto bella con un largo sorriso... oh dio... un sorriso strano e quasi malvagio. (130)

L'immagine di Fulvia appare sfocata, indeterminata a causa dell'incapacità di vedere di Luisa;²³ appare più simile ad un'entità che a un essere umano, e la sua rappresentazione

²¹ Tra i racconti della raccolta, il legame tra identità e abito ricorre soprattutto ne *La camicia da sposa*, in cui il protagonista trasla sulla veste di sua cugina Elena il proprio desiderio nei suoi confronti. È emblematico il momento dell'incontro tra il corpo del giovane e quello di tessuto costituito dalla camicia, appunto: «Tuffò la faccia nella seta e si sentì ancora più perduto, più svanito, più debole e più forte insieme. Non l'avrebbe mai vista con quella camicia...» (De Céspedes, *L'anima* 31).

²² Il valore perturbante della risata femminile, soprattutto quando inserita all'interno della dimensione amorosa eterosessuale, è già stato ampiamente notato. Sulla risata femminile rimando ai più recenti Storini, “Scritture”, in particolare 166-81 e a Melchior-Bonnet.

²³ L'argomento è di gran lunga più interessante, a considerare quanto evidenziato da Silvia Albertazzi. Proprio in virtù della diffusione che tra Ottocento e Novecento aveva conosciuto il ritratto fotografico, è interessante per l'analisi del racconto di de Céspedes sottolinearne almeno una delle qualità: «Poiché [...] i volti potevano svelare i più riposti misteri della psiche, osservare un ritratto fotografico, nell'Ottocento, appariva, da ultimo, un atto pericoloso, passibile di portare a scoprire nascoste verità su un individuo (ovvero, cogliere il fondo dell'animo umano) (37).

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

orrorifica è acuita dall'ulteriore notazione sul sorriso «strano e quasi malvagio».²⁴ La componente demoniaca di Fulvia è da ricercarsi nel suo essere il doppio sociale di Luisa poiché, in quanto moglie, è allo stesso tempo anche la nuova madre di Roberto.²⁵ Il corpo della ragazza subisce narrativamente una serie di duplicazioni che ne ingigantiscono la figura rendendola sempre più inquietante, tanto da raggiungere la sua forma definitiva nell'immagine di «una grande fotografia» in cui è «bella, bellissima questa donna bruna che, sorridendo, le portava via suo figlio. Aveva ragione. Lo sguardo era felino e quel dentino aguzzo che si scopriva, nel sorriso, all'angolo della bocca le dava un'aria da piccola tigre» (131). In un *climax* che connette la dimensione dell'immagine al potere che esercita, il sorriso, la bocca animalizzata, simile a quella di un vampiro, troneggiano sul corpo della voce narrante influenzandone la mente così come il destino. Il matrimonio è equiparato a un rapimento e il sequestratore a una malvagia sfinge. Fulvia è un mostro crudele composto da parti di esseri differenti appartenenti al consorzio umano tanto quanto a quello animale. Una *femme fatale*²⁶ a tutti gli effetti è l'incubo vivente nella vita di Luisa, colei che le ha sottratto la funzione di madre condannandola al vuoto ontologico, stereotipo che – come già per *Nudo dell'Ottocento* – subisce una fondamentale traslazione: dall'essere una minaccia per l'uomo amato,²⁷ rivolge il proprio magnetismo mortifero verso la madre di lui. E se l'immagine della giovane appare gradualmente, è solo al termine di tale apparizione che Luisa ne svela il nome: dapprima «creatura» priva di sesso, poi «lei» (130), «donna», e infine «Fulvia» (131), l'identità della giovane si svela agli occhi della protagonista, e dunque dei lettori, dipendentemente dalle modalità con cui il suo corpo è ricordato dall'ormai abbandonata madre di Roberto: prima vivo, poi sessuato, e solo alla fine soggetto autonomo dotato di un nome proprio. L'inquietudine del quotidiano si svela in una circostanza in cui è centrale la discussione intorno alla maternità, e ciò delinea la sorte e i ruoli di ciascun componente della tradizionale famiglia borghese – vero nodo dell'intera opera decéspedesiana –, rimettendone in gioco lo statuto attraverso la fantasticazione e l'ossessione. Nella fase conclusiva del racconto, la trama inverte il suo corso: Fulvia torna ad essere la «creatura nuova» e sconosciuta che era all'inizio, imperscrutabile, misteriosa, incomprensibile agli occhi di Luisa, ancor più inquietante e minacciosa poiché, forse, incapace di aderire e sostituire con efficacia la sua funzione di cura: «Forse Fulvia non si sarebbe preoccupata eccessivamente che Roberto si fosse difeso dal freddo che gli era tanto dannoso a causa di quella vecchia polmonite» (132). Dunque, mentre Fulvia è segnata *in absentia* da un processo di mostrificazione, Luisa assume progressivamente le sembianze di una madre mostruosa, la cui perversità «is always grounded in possessive, dominant behaviors toward her offspring, particularly the male child» (Creed 139). La funzione materna, infatti, è definitivamente distrutta dal ritrovamento di una fotografia dimenticata da Roberto: «la sua fotografia era in terra, caduta, forse, nel prendere quella

²⁴ Nell'*Anima degli altri*, anticipando un racconto su cui torneremo, l'immagine perturbante della risata ricorre soprattutto ne *Il tempio chiuso*: «Il riso di Mirella avrebbe, gli sembrava, riempito tutto il teatro [...] ed egli ne sarebbe rimasto estraneo e schiavo.»; «Carlo udì la voce nella stanza accanto [...], poi ancora quella sua strana maniera di ridere, così eccitante» (35). Tale risata si trasformerà, in seguito, nel ghigno quasi diabolico di un «satiretto che rideva» prima, e nella risata folle del protagonista poi: «Mirella, non rideva più. E allora rise lui, forte, disperatamente, come un pazzo» (39).

²⁵ Sulla sostanziale identità funzionale del ruolo di moglie e quello di madre de Céspedes sarebbe tornata in *Quaderno proibito*. In particolare, rimando al passo forse tra i più noti del romanzo: «mio marito, scherzosamente, ha preso a chiamarmi mammà» (De Céspedes, *Romanzi* 841).

²⁶ Sull'argomento rimando a Praz e a Stott. Sulla presenza delle donne fatali nei racconti fantastici, già Ceserani aveva rilevato che «La donna del poeta romantico, fragile e fatale, assottigliata e spiritualizzata, si trasforma qui in una compagna di sepolcro, in un fantasma» (36).

²⁷ Secondo Praz, una delle caratteristiche delle donne fatali è di rivolgere la propria aura di pericolosità verso uomini ad esse sottomessi. Col termine *algolagnia*, sintetizza proprio l'atteggiamento di piacere tradizionalmente specifico dei protagonisti maschili nei confronti della minaccia che esse rappresentano (94).

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

grande di Fulvia che prendeva tutto il posto. Non l'ha presa con sé allora, forse l'ha dimenticata, ma chissà l'intenzione c'era» (134). La sostituzione è compiuta: l'immagine materna giace abbandonata in una stanza vuota, proprio come una delle foto ricordo dei turisti in Piazza San Marco di *Nudo dell'Ottocento*.

Il medesimo utilizzo della fotografia compare anche in *Il capolavoro*. Accanto ad una riflessione sull'arte, che ben si lega ai dubbi sollevati in *Un ladro*, de Céspedes mette a tema la capacità dell'artista di inserire «pezzi della sua anima» (50-1) nei suoi testi; contemporaneamente, contrappone il protagonista Giorgio Landri, scrittore prima ancora che padre, alla figura di suo figlio Enrico, disinteressato alla vita intellettuale poiché tutto teso a quella mondana. L'«orco», che è «questo padre scrittore che non vuole sentire la voce di suo figlio» (51), dovrà completare il suo processo di evoluzione paterna per comprendere che l'unico suo *prodotto* destinato a sopravvivergli è Enrico, la cui fotografia appare su uno scaffale in prossimità del capolavoro letterario di Giorgio. Come nei precedenti casi, l'ombra immaginaria di un personaggio, che non prende mai parola né compare in scena, funge da modello corporeo nella contrapposizione con quello di suo padre «pallido ed anche un po' curvo» (50), seduto in una biblioteca, intento a fare i bilanci della propria esistenza. Enrico funge per suo padre da modello *in absentia*, ritratto su uno scaffale «vestito da tennis, sano, giovane, forte, con le maniche rimboccate sui gomiti e la camicia aperta sul petto [...] che avrebbe vissuto oltre lui» (52), mentre il corpo di Giorgio è consumato dal lavoro di scrittura. La fotografia, doppio di Enrico, permane come monito, mostra una vita alternativa, influenza gli esseri umani a partire dalla sola propria immagine, presentando la stessa aura di cui erano permeati i ritratti di *Nudo dell'Ottocento*, la medesima capacità di conservazione della memoria. Le stesse possibilità fantastiche dell'oggetto inerte contribuiscono in *Il capolavoro* a capovolgere il punto di vista di Giorgio, stimolato a continue riflessioni dalla sola presenza dell'immagine di suo figlio e compromesso nella stabilità identitaria di personaggio.

La fotografia, impiegata sino ad ora per discutere i temi della paternità e della maternità, estende le proprie possibilità metaforiche in un altro racconto, in cui questioni e tormenti intorno al matrimonio sono al centro della vita della voce narrante. *Il dubbio* pone al centro lo stato paranoide di Max generato dalla probabilità di un adulterio commesso da sua moglie che, morta in un incidente stradale, non può più confermare né discolparsi, e dunque chiarire il dubbio di suo marito. La narrazione è tesa a descrivere, rimpiangere e gettare l'ombra del sospetto su un'altra da sé che, sempre assente, è al contempo presente attraverso immagini che influenzano i comportamenti dell'uomo da cui viene richiamata in scena.²⁸ In particolare, è bene concentrarsi sulla rappresentazione del femminile da parte di uno sguardo maschile che soggiace all'oscillazione tra capacità trasformativa e delirio paranoide. È notevole che lo stato psicotico che investe variamente più personaggi – lo abbiamo visto, e lo vedremo – sia per essi la conseguenza di scoperte terrorizzanti, inspiegabili, che impediscono di vivere nel mondo, divenuto ormai incomprensibile; e, spesso, tale stato diviene per ciascuno il filtro attraverso cui comprendere ciò che della propria vita e di quella degli altri ancora non si sa, tramutandosi così da stato patologico a «esperienza a suo modo conoscitiva» (Ceserani, «Le radici» 22).

Sulla funzione della fotografia, può essere valido quanto sostenuto da Maurizio Bettini a proposito del ritratto: se «l'immagine riempie il vuoto lasciato da qualcuno che non c'è più: e in questo funziona da vero e proprio sostituto della persona assente» (51), al tempo stesso – come nel caso de *La madre celebre* – prende il posto di quella figura catalizzando gli sguardi di coloro che non possono più guardare il soggetto umano impresso sulla riproduzione fotografica. La superiorità ontologica dell'immagine sul corpo è garantita dalla sua possibilità di sopravvivere ad esso. Va notato che la fotografia nel racconto in questione assume per il protagonista

²⁸ Mi pare significativo, ancora una volta il richiamo a Ceserani, il quale nota come tema tipico del fantastico quello della «vita dei morti sulla terra» («Le radici» 21).

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

un valore epifanico oltreché perturbante: «Ornella è morta; pure sembravano così vivi i suoi occhi nella fotografia che ride qui sul mio tavolo da lavoro» (de Céspedes 122). Ornella è sia morta che viva poiché di lei è rimasta una fotografia alla quale si confa un verbo attivo che, di fatto, permette all'oggetto di prendere idealmente il suo posto.²⁹ E se gli occhi paiono espresamente vivi, la fotografia è tutt'altro che inerte: osserva, agisce e fa sì che chi la guarda ricordi il soggetto umano rappresentato e, contemporaneamente, il dubbio sulla sua fedeltà. Un'ulteriore notazione linguistica concorre alla sopravvivenza spettrale di Ornella, definita come: «La tua piccola moglie che ti ama» (122). Come per *La sua strada*, l'intera casa è pervasa dal sentimento di chi la abita: lo spazio è

triste perché lei non c'è più. Nell'aria è restato ancora il profumo acre dei fiori ed un odore di candele spente. [...] Io sono terribilmente solo di fronte alla poltrona di Ornella, che è vuota [...] i fatti, gli avvenimenti, si sono successi con una tale rapidità che io non so più se vivo nella realtà o nell'incubo...». (122)

Lo statuto orrido si acuisce nella descrizione della morte di Ornella, tra le più crude e corporee dell'intera raccolta:

Un'automobile che discendeva in velocità, il grido dei presenti ed il mio, le volpi di Ornella macchiate di sangue, il suo sangue, gli agenti, le generalità, il viso cereo di mia moglie e la ferita sulla fronte, la chiesa e la voce lamentosa dei preti, i fiori... ed infine il silenzio e la solitudine, la spaventevole solitudine di stasera. [...] lo sguardo che Ornella gli ha rivolto, pochi minuti prima di non guardare mai più nessuno al mondo con quei suoi grandi occhi di ambra scura [...] Uno sguardo nel quale sembrava essere tutto lo sgomento di lasciare ogni cosa che amava e, quindi, tutta la rassegnata serenità dell'irreparabile. (126)

L'evento causa nell'uomo uno stato di «incertezza e d'inquietudine», aggravato dal ritrovamento di una fotografia ritraente «lei e Marcello bambini nel giardino della loro casa [...] con una dedica» (126). La riproduzione sottoforma d'immagine di Ornella affiancata da quella dell'uomo, permette alla narrazione non solo di riportare sulla scena un corpo che ormai non c'è più, ma di rendere presente anche quello assente di Marcello.

Le fotografie svelano desideri e fantasie, così come permettono l'emersione di sospetti e dubbi, la nascita di un'«incertezza ignobile» (126). In ciascun caso, proprio come per la riproduzione pittorica e letteraria, corpo ritratto e corpo reale si sovrappongono, e il primo non solo sostituisce il secondo, ma è in grado persino di sostituirne la funzione letteraria appropriandosi dell'azione.

5. Conclusioni

Attraverso l'osservazione di alcune immagini ricorrenti in *L'anima degli altri*, è possibile notare come già dalle prime fasi della produzione letteraria dell'autrice, appaiano centrali i temi della precarietà del soggetto, il forte sentimento perturbante che connota le funzioni familiari e, più in generale, una particolare attenzione alla costruzione dell'identità dei personaggi, così come l'importante valore che i corpi assumono nel performare i comportamenti. Allo stesso modo, il valore inquietante di cui i corpi e i loro doppi si caricano è trattato attraverso la descrizione di oggetti infusi di un'aria definibile come «strana», a volte lugubre, altre misteriosa e incomprendibile, mediante, cioè, immagini perturbanti capaci di sostituirsi ai propri modelli di riferimento. I doppi decespedesiani, ritratti e fotografici, non solo qualificano le identità dei soggetti

²⁹ Sulla capacità duplice della fotografia di riproporre un corpo morto e di svelare contemporaneamente i segreti del passato della persona che riproduce si veda, ancora, Albertazzi 51.

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

duplicati attraverso «un'integrazione armonica dei tratti caratteriali» (Fusillo 28) – non aderiscono cioè alla struttura narrativa del *William Wilson* di Poe –, ma fungono da sostituti capaci di svolgere funzioni cui il modello riprodotto non è più in grado di ottemperare. Gli ambienti inquietanti, che rimandano alle atmosfere delle dimore della letteratura gotica, le città desolate, i cuori palpitanti, ma anche e soprattutto la presenza di un quasi costante stato paranoide attorno alle proprie condizioni di vita, generano una riflessione sul vuoto, sul nulla, per dirla con Ceserani (“Le radici” 22). Ciascun elemento getta l'individuo in uno stato di incertezza tale da frammentarne più o meno temporaneamente l'identità, senza alcuna certezza intorno ad una possibile ricomposizione finale. Tale frammentazione è incarnata narrativamente da una quasi omnicomprensiva presenza di riproduzioni fotografiche o pittoriche del corpo. Come sostenuto da Storini, la condizione dell'individuo nei racconti de *L'anima degli altri* subisce sempre una drastica mutazione a partire da fatti di poca importanza, elementi minimi, e allo stesso tempo fuori posto, che producono un effetto cataclismatico sulle soggettività, le quali si trovano a vivere alternativamente in sogni o incubi. Il frequente ricorso all'uso del *climax*,³⁰ come nel caso del maggiordomo in *Il ladro*, la progressiva follia che investe i personaggi, l'accrescimento della dimensione della fotografia di Fulvia ne *La sua strada* sono elementi che, accanto agli altri, permettono di osservare il particolare utilizzo che de Céspedes fa dell'immaginario fantastico, sempre interpolato con altri generi letterari. L'incapacità di distinguere ciò che è vero da ciò che non lo è genera vicende incomprensibili; non permette al personaggio, né al lettore, di individuare in esse alcun elemento certo di verità, ma solo di provare gli stessi sospetti che attanagliano le vite narrate, i dubbi che costringono ciascuno a rivedere la propria posizione del mondo, la propria soggettività, alla luce delle incertezze generate dall'ingigantirsi di elementi a prima vista irrilevanti. La spirale pazza che caratterizza il primo testo costituisce uno strumento utile anche nell'interpretazione dei racconti successivi: le vicende di ciascun personaggio si avviluppano tutte attorno alla vita dello spirito, alle modalità che ciascuno e ciascuna impiegano nel tentativo di dare senso alla propria esistenza, giungendo frequentemente a conclusioni aperte, inquietanti. Lo svelamento di verità taciute, la coscienza di una vita vissuta nel segno della menzogna, costituiscono il maggiore elemento di frattura nella psiche dei personaggi, ciascuno destinato variamente ad uno stato di pazzia generato proprio dall'incomprensibilità delle proprie esistenze, o dall'incapacità di accettare le conseguenze delle proprie scelte.

Tali primi racconti testimoniano un'attenzione particolare nei confronti della psicologia dei personaggi, l'impiego di strumenti forse inconsueti, di immagini riprese da una tradizione passata, in grado di far cogliere a chi legge il fuori posto, la paura, il perturbante appunto, tutti celati nella consuetudine di vite “normali” e normate: i corpi e le menti dei personaggi diventano così enti immobili, moltiplicabili e sostituibili con l'intervento delle immagini. Tale dopplicità, o molteplicità, permette a de Céspedes di cogliere l'artificiosità della vita familiare, la sua componente forse più violenta, di focalizzare le descrizioni narrative sulle ossessioni dei personaggi, su vite da cui non si può fuggire, su norme e su ruoli cui è impossibile sottrarsi.

6. Bibliografia

- Albertazzi, Silvia. *Letteratura e fotografia*. Carocci, 2017.
Bettini, Maurizio. *Il ritratto dell'amante*. Einaudi, 1992.
Bourdieu, Pierre. *Il dominio maschile*. Trad. di Alessandro Serra, Feltrinelli, 2017.

³⁰ Sull'uso della figura del *climax* nella narrativa fantastica cfr. Lazzarin, in particolare 24-5.

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

- Braidotti, Rosi. *Soggetto nomade: Femminismo e crisi della modernità*. Trad. di Tina D'agostini, Donzelli, 1995.
- Butler, Judith. *Questioni di genere. Il femminismo e la sversione dell'identità*. Trad. di Sergio Adamo, Laterza, 2013.
- Carroli, Piera. *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*. Longo, 1993.
- Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti; filosofia della narrazione*. Feltrinelli, 1997.
- Ceserani, Remo. "Le radici storiche di un modo narrativo." *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuela Scarano, Nistri-Lischi, 1983, pp. 7-36.
- . *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*. Bollati Boringhieri, 2011.
- Ciminari, Sabina e Contarini, Silvia. *Alba de Céspedes e gli anni francesi*. Cesati, 2023.
- Cipolla, Gaetano. *Labyrinth: Studies on an Archetype*. Legas, 1986.
- Coser, Lewis Alfred. "Servants: The Obsolescence of an Occupational Role." *Social Forces*, vol. 52, n. 1, 1973, pp 31-40.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Croce, Benedetto. *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Laterza, 1966.
- De Céspedes, Alba. *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Mondadori, 2011.
- . *L'anima degli altri*. Cliquot, 2022.
- de Lauretis, Teresa. *Soggetti eccentrici*. Feltrinelli, 1999
- Di Nicola, Laura. *Mercurio. Storia di una rivista (1944-1948)*. Il Saggiatore, 2013.
- Frow, John, et al. "The bildungsroman: Form and transformations." *Textual Practice*, vol. 34, n. 12, 2020, pp. 1905–1910.
- Fusillo, Massimo. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Mucchi, 1998.
- Herrmann, Jacob. "Tools of Horror: Servants in Gothic Novel." *The Journal of Undergraduate Research*, vol. 9, 2011, pp. 57-61.
- Kerényi, Károly. *Nel Labirinto*. Bollati Boringhieri, 2016.
- Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Trad. di Annalisa Scolco, Spirali, 1980.
- Lazzarin, Stefano. *Il modo fantastico*. Laterza, 2000.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *Le rire des femmes: Une histoire de pouvoir*. PUF, 2021.
- Parsani, Maria Assunta e Neria De Giovanni. *Femminile a confronto: tre realtà della narrativa italiana contemporanea. Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*. Lacaita, 1984.
- Pellini, Pierluigi. "Il tema del quadro animato nella letteratura del secondo Ottocento." *Belfagor*, vol. 56, n. 1, 2001, pp. 11-33.
- Perosa, Sergio. *L'isola, la donna, il ritratto. Variazioni e intrecci letterari*. Bompiani, 2002.
- Piga Bruni, Emanuela. "Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico. Il perturbante e le ambivalenze." *Enthymema*, n. 34, 2024, pp. 89-120.
- Poe, Edgar Allan. *Racconti*. Trad. di Mariarosa Macuso, Feltrinelli, 2014.

Una spirale pazza
Giacomo Di Muccio

- Praz, Mario. *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*. Rizzoli-Bur, 2018.
- Puglia, Ezio. “Verso un’archeologia tematica: lo sguardo delle cose.” *Between*, vol. 4, n. 7, 2014, pp. 1-19.
- . *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*. Mucchi, 2020.
- Rank, Otto. *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. SugarCo, 1994.
- Secchieri, Filippo. “Due ragioni del figurale.” *Letteratura e fotografía I*, a cura di Anna Dolfi. Bulzoni, 2007, pp. 33-61.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Trad. di Francesco Saba Sardi, Mondadori, 2016.
- Storini, Monica Cristina. “Fatti di poca importanza: la forma racconto.” *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan., Il Saggiatore, 2005, pp. 66-88.
- . *Scritture femminili: teorie, narrazioni, ipotesi per il Terzo Millennio*. Catbooks, 2021.
- Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*. Palgrave Macmillan, 1992.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Trad. di Elina Klersy Imberciadori, 1997