

ANNA MARIA ORTESE E SHIRLEY JACKSON. MAISONS HANTÉES, STRANI FATTI, INNOCUE PRESENZE

MARCO CERAVOLO
(University College Cork, Ireland)

Abstract

This contribution aims to contextualise the literary representation of domestic space, by providing a comparative analysis of texts of Anna Maria Ortese (1914-1998) and Shirley Jackson (1916-1965), tracing the lines of the grotesque that link the two authors through the theme of the house, the sinister events and the presences that infest domestic places. The essay also intends to answer the questions "is it the reflection of those who live in the houses that determines the grotesque atmospheres of houses? Are the roles reversed, hence, does the house take on a hypnotic power over their inhabitants?". We will carry out a thorough analysis of the houses invaded by the ghosts in the works of the authors, and the reasons that lead the protagonists to the dark and curious "strani fatti" (Ortese, 1987:139).

Keywords: Anna Maria Ortese, Shirley Jackson, women writing, fantastic genre, haunted houses.

Introduzione

La questione dello spazio domestico in modi differenti fa inevitabilmente parte di ognuno di noi. L'ambiente in cui scegliamo di vivere, e che di conseguenza ci circonda per tutta la vita – o quasi –, diventa un simulacro di elementi simbolici che comunicano di noi più di quanto crediamo e va conformandosi, nella maniera in cui lo viviamo, in uno 'specchio' di noi stessi.

La casa, in quanto specchio della nostra anima, è tema ricorrente in moltissime attestazioni letterarie, assieme ai cortocircuiti che si innescano attraverso quelli che Anna Maria Ortese (1914-1998) definirebbe “strani fatti” (Ortese, 1987:139). Tra le poche scrittrici italiane di genere fantastico, Ortese costruisce narrazioni in cui la realtà è sempre una zona grigia e gli elementi del fantastico ci costringono a metterla continuamente in discussione. Nella produzione ortesiana troviamo diverse prove di scrittura attinte dal vissuto dell'autrice, in cui lo spazio è un terreno incerto e malfermo, e diventa così uno scenario di allucinazioni e ‘strani fatti’.

Nell'America degli anni '60, invece, dopo il grande successo del racconto *La Lotteria* (1948), Shirley Jackson (1916-1965) porta a termine *L'incubo di Hill House* (1959), un'opera singolarissima per la maniera in cui la casa viene rappresentata: un essere vivente, che ha il potere di ottundere e disorientare le menti di chi lo abita. Ipotizzare un incontro letterario fra le due autrici è un grande azzardo: di certo Shirley Jackson non poteva conoscere Anna Maria Ortese, ignota nell'America di quegli anni, ed è difficile affermare che Ortese avesse letto Jackson, ma poiché fu sempre molto restia a divulgare le proprie letture non si potrà mai averne la certezza. Al di là delle congetture, se i punti di contatto fra Ortese e Jackson vengono meno nella vita reale, in quella letteraria risultano invece moltissimi. Nel presente saggio riporterò questi elementi comuni tra le due autrici, prima d'ora mai messe a confronto dal punto di vista critico-letterario, legate invece sia da un discorso di marcatura fantastica che dalla tematica dello spazio infestato; inoltre, si prenderanno in analisi, all'interno della produzione di Ortese e Jackson, i testi che rappresentano le idiosincrasie esistenti tra l'abitante e lo spazio abitato.

È necessario, però, partire da una piccola selezione di celebri opere che hanno contribuito a rendere la *maison hantée* un vero e proprio *topos* letterario. L'abitazione può essere un rifugio, un muro che protegge, uno spazio salvifico che separa dal mondo, ma può facilmente divenire una prigione; in questo carcere gli stati d'animo si riversano sulla casa, trasformandola in un focolaio di inquietudini. Nella letteratura Otto-Novecentesca e vittoriana si può trovare un'ampia produzione di testi che hanno come tema centrale la ‘casa stregata’. Ciò che più incuriosisce di tutta questa tradizione di racconti gotici, horror e/o fantastici sono le relazioni che si intessono tra l'abitante e

l'abitazione: un gioco di ruoli tra edificio e inquilino, che si snoda dall'oggetto abitato al soggetto abitante. In alcune istanze, quelle che più interessano il presente contributo, la casa incide attivamente sugli eventi, e tra le opere più celebri vi è *Il crollo della casa degli Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839) di E.A. Poe. Nel breve racconto, il protagonista *sine nomine* riceve una lettera dall'amico d'infanzia Roderick Usher, il quale "soffriva molto per un'acutezza morbosa dei sensi" (Poe, 1985:101); aggiunge il narratore che l'amico era "dominato da certe impressioni superstiziose relative alla casa da lui abitata" (101). La chiave di lettura certamente più affascinante è quella di vedere nel 'crollo' la metaforica rovina, morale e fisica, della famiglia Usher e dell'edificio in sé.

Si assiste già nella letteratura gotica alle dinamiche psicologiche e di scambio che si instaurano tra gli elementi 'fisici' che compongono la casa e i cortocircuiti psichici di chi la abita.

Di diversa marcatura è invece il racconto *La casa stregata* (*The Shunned House*, 1924), di H.P. Lovecraft. Le misteriose morti avvenute all'interno di una casa di Providence la renderanno luogo impraticabile e verrà ragionevolmente abbandonata a sé stessa poiché:

le vittime non erano morte all'improvviso o per la stessa causa: sembrava che la loro vitalità venisse gradualmente prosciugata, di modo che ognuna si era spenta, prematuramente, per effetto delle debolezze naturali a cui ciascuna era soggetta. Quelle che non erano decedute mostravano sintomi d'anemia o consunzione a vari stadi e a volte un certo declino delle facoltà mentali: tutte cose che deponevano a favore della casa e del suo clima salutare. (Lovecraft, 2015: loc 63.10)

Da una descrizione simile del luogo stregato, il racconto parrebbe l'archetipo ideale della *maison hantée* che nel corso del Novecento è andato strutturandosi come *topos* del racconto horror¹.

¹ Sul tema della casa infestata si veda Lazzarin (2002:143-161). Un esempio di *maison hantée* come oggetto di rielaborazione, anche letteraria, è fornito da Fabio Camilletti (2020), in relazione alla vicenda settecentesca dell'abitazione di Place du Lion d'Or, ripresa narrativamente da Charles Dickens e altri.

Non solamente la letteratura, tuttavia, ha rafforzato le linee che compongono il *pattern* della 'casa stregata' nel corso del Novecento: anche il cinema ha offerto una sterminata mole di prodotti che scendono a fondo nelle psicologie dei personaggi in relazione al luogo abitato. Tra i più celebri troviamo *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, trasposizione cinematografica del testo omonimo di Stephen King (*The Shining*, 1977). Sono note le differenze sostanziali che distinguono l'opera cinematografica da quella letteraria, e che facilmente portano a considerarle distinte. L'opera di King esamina la psicologia del protagonista, Jack Torrance, approfondendo in un'estesa sezione del romanzo le ragioni che lo hanno portato a diventare alcolizzato e che danno vita a un ambiente domestico violento. Nell'opera di Kubrick il passato del protagonista non viene mai menzionato e il tutto ruota attorno all'Overlook Hotel, struttura costruita su un antico cimitero indiano, e dunque luogo maledetto e di perdizione.

Lo spazio stregato, specie nel culto americano, si è poi consolidato grazie a vicende di cronaca come la *Winchester House*, residenza abitata dagli spiriti della ricca vedova Sarah Pardee Winchester, o il massacro avvenuto al 112 di *Ocean Avenue* nel 1974; attorno a questi luoghi è oramai presente un considerevole numero di prodotti sia letterari sia cinematografici.

Lo spazio domestico diventa un covo di rancori, tempio di allucinazioni che conducono talvolta chi lo abita ad azioni truci; è poi chiaro che gli assassini vengono puntualmente presentati all'inizio come persone sane di mente, e soltanto in un secondo momento influenzati da entità oscure. Nei casi più frequenti si tratta di fantasmi, ma altre volte di persone apparentemente reali che si riveleranno prodotti della mente. Quel che può affascinare, delle sopraccitate opere e di quelle che verranno presentate nel saggio, è che la linea di demarcazione tra eventi di natura magica e *non* è molto labile. Viene qui in soccorso Freud col suo *Il perturbante* (*Das Unheimliche*, 1919) e l'"incertezza intellettuale" che può destare un'opera letteraria (Freud 1994: 15, 27, 34)². D'altronde, tornando alle due autrici analizzate, nelle

² In effetti Freud ne *Il perturbante* mutua l'idea di 'incertezza intellettuale', ridiscutendola, da un precedente lavoro di E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906), e giunge ad ampliare il concetto di *Unheimlich* che nella sua trattazione comprende altre forme di angosce insite nella personalità del soggetto, in particolare antiche credenze o superstizioni solo apparentemente superate, che ritornano in un contesto 'familiare'. La successiva, notissima, posizione teorica di Tzvetan Todorov costituisce il dato dell'incertezza come fulcro del

stesse produzioni di Anna Maria Ortese e Shirley Jackson questa 'incertezza' risulta spesso una base portante. È fondamentale, inoltre, puntualizzare che nelle sue opere, il più delle volte narrate con l'uso di una voce autodiegetica, Ortese racconta le vicende da una prospettiva autobiografica – o presunta tale. Jackson agisce invece in maniera diametralmente opposta, con narrazioni del tutto fittizie che, però, mirano a raffigurare il proprio autoisolamento, insieme a un ambiente domestico che assimila il patimento di chi lo occupa. Bisogna necessariamente chiedersi se l'abitazione abbia o no un ruolo attivo. Come si vedrà, nel caso di Ortese tutto parrebbe svolgersi nell'intimo della narratrice, in un luogo vergine di orrori; in Jackson, la casa porta il ricordo dell'evento traumatico (il costruttore, nonché proprietario di Hill House, ha riversato lì tutto il dolore per la perdita della moglie), il che determina e influenza lo stato orrifico dell'intera narrazione. In entrambe le autrici, per concludere, vedremo quanto sia forte il desiderio di abbandonarsi al coinvolgimento con eventi di strana natura; solamente in un secondo momento emerge l'urgenza di tornare alla realtà e combattere in nome della sanità mentale. Così, una volta riconosciuti i fantasmi prodotti da stati inquieti, si potrà ambire a ricostruire le fondamenta di una nuova realtà. Come si vedrà nella terza parte del saggio, quel che più avvicina Ortese e Jackson sono gli eventi soprannaturali, che di 'magico' hanno ben poco. Constateremo, inoltre, la forte volontà delle due autrici di mettere costantemente in discussione il 'reale', finendo puntualmente per scontrarsi con un'unica verità: i 'fantasmi' non sono che incarnazioni delle nostre inquietudini e la lotta contro queste entità è in verità una sfida posta a noi stessi.

1. Le nature inquiete degli spazi ortesiani

Nella produzione letteraria di Anna Maria Ortese è frequentissima l'inquietudine data dallo spazio domestico, forse sintomo del suo vivere

fantastico, individuando l'«esitazione» del lettore (e del personaggio) impossibilitato a decidere se l'evento presentato sia reale o soprannaturale, come elemento strutturale della narrazione fantastica: «Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della 'realtà' quale essa esiste per l'opinione comune» (Todorov, 2000:45). Lucio Lugnani ridiscute la teoria del fantastico di Todorov introducendo il concetto di «inesplicabilità» degli eventi presentati, estranei sia ad una logica realistica che irrealistica o surreale (Lugnani, 1983:72).

da zingara (è celebre la definizione di Vittorini “zingara assorta in sogno” presente nella quarta di copertina della prima edizione de *Il mare non bagna Napoli*, 1953), poiché Ortese trascorse una buona parte della sua esistenza senza fissa dimora. Anche il solo tentativo di tracciare una toponomastica dei luoghi ortesiani ci fa capire quanto l'*abitare* in rapporto ad Ortese sia argomento molto complesso. Le peregrinazioni della scrittrice romana iniziano dalla più tenera età e si concludono a metà degli anni '80 tra Milano, presso la casa di riposo *Anni Azzurri*, e Rapallo dove, dopo tante divergenze, finì per acquistare casa.

Un lettore o una lettrice di Ortese sarà a conoscenza delle influenze fantastiche presenti sin dalle primissime prove di scrittura. Creature fatate, animali parlanti, fantasmi e anime in pena sono rintracciabili in gran parte dell'operato dell'autrice. Non sono da meno gli ambienti, spesso reinterpretazioni e mistificazioni della realtà, come ne *Il Porto di Toledo* (1975), in cui la città spagnola è in realtà la Napoli dell'adolescente Ortese; l'isola di Ocaña de *L'Iguana* (1965); la Napoli dell'era dei Lumi che troviamo ne *Il cardillo addolorato* (1993) e *Il monaciello di Napoli* (1940). Proprio in quest'ultima opera, composta negli anni '40 e rilanciata da Adelphi nel 2001, è interessante lo spazio domestico infestato da uno degli “spiritelli diabolici, che s'insediano nelle famiglie, e con la loro condotta irreligiosa corrompono la gioventù” (Ortese, 2001:20). Più curioso è però il breve *Stregata una stanza*, edito nella raccolta *L'Infanta sepolta* (1950): tema centrale del racconto, una stanza che subisce continue alterazioni di atmosfere.

L'atmosfera di una stanza può mutare, subire i cambiamenti più imprevedibili, nello spazio di poche ore, di minuti. [...] In seguito a qualche cosa di lieve e di agitato, quale può essere la felicità, il dolore, oppure la semplice speranza o la pena di una persona che vive in una stanza, questa può mutarsi, e divenire ora un prato ora una caverna, ora un sentiero protetto dall'oro e il profumo delle gaggie, ora una landa sterminata o un pozzo abissale in cui si lamenti il vento, corrano i ragni e gonfino selvagge le ortiche. (Ortese, 2000:50-51)

Proprio perché le stanze possono essere soggette ad alterazioni di atmosfera per mano di coloro che le abitano, può accadere che le pareti “che tutta la notte avevano tremato” cambino e allora “non sono più pareti, mura di un’abitazione regolare, ma fianchi di montagne illuminate da un sole nascente, che, sul davanti irraggia la densità turchina di un mare fresco come la guancia di un bimbo” (Ortese, 2000:53).

Caratteristica affascinante della scrittrice è di certo la modalità con la quale riesce a riportare la propria visione del reale con una significativa potenza immaginifica. Risulta, inoltre, immutata negli anni la propensione ad attingere dal proprio vissuto, per poi personalizzarlo di tutto ciò che possa ricondurre la narrazione a un accurato specchio di sé. Ne è un caso emblematico *L'Iguana* e il retroscena dell’ambientazione costruita dall’autrice. Alla fine degli anni '60 Ortese viaggia spesso tra Milano e la capitale – “Nel '59 vissi allo sbaraglio, letteralmente, passando di casa in casa, e sempre ero spinta fuori perché non riuscivo a pagare la stanza” (Clerici, 2002:352) –, ed è proprio a Roma che prende vita il racconto lungo sulla creaturina antropomorfa che vive sull’isola di Ocaña. Come in altre prove, anche qui è imperante il tema della dislocazione, così come il desiderio di evadere da una realtà incerta e turbolenta. In una lettera all’amico Franz Haas, Ortese riporta lo spazio domestico nel quale è nata *L'Iguana*, una preziosa testimonianza di quanto l’ambiente in cui l’opera viene redatta abbia influenzato la narrazione:

A Roma, dal '60 al '65, ho passato anni di autentica miseria. Avevo con mia sorella una casa grande quanto una scatola di fiammiferi. C’era una sola stanza e l’ingresso. Mi adattai a dormire nella cucina. Non c’era spazio. Mi feci accorciare una brandina di ferro, e dormii là per cinque anni, col viso vicino al rubinetto del gas (che era stato tolto). In uno stipetto sotto l’acquaio c’erano tutte le mie carte. Ero disperata. Di giorno, seduta su quella brandina, con la macchina sulle ginocchia, scrivevo. Davanti a me, da un terrazzino, vedevo il bel giardino di un convento. In un angolo del giardino c’era un pollaio. Le galline facevano sempre gran chiasso. Così nacque l’idea del terreno pietroso di Ocaña. (Clerici, 2002:382-383)

Ne *L'Iguana* il lettore viene immediatamente catapultato in un'altra era. Un ambiente secentesco e spoglio, lontano dai clacson e dal rumore del capoluogo lombardo, luogo natio del protagonista. Il conte Aleardo, rampollo di nobile famiglia della società milanese, s'imbarca sul suo yacht assieme al marinaio Salvato, in cerca di terreni da acquistare. Quando i due sbarcano sull'isola di Ocaña, fanno la conoscenza degli unici abitanti del posto: il Marchese Don Ilario Jimenez, i suoi due fratelli Hipolito e Felipe e la loro servetta, una strana creatura verde che si rivelerà essere l'iguana Estrellita. In seguito, Don Ilario invita il Conte ad entrare nella sua abitazione:

Lo condusse, così dicendo, verso la casa, una grigia e squallida costruzione a un sol piano, adorna, su un lato, di una torretta; e un po' perché, da pochi istanti, la luce del sole sembrava ulteriormente abbassata, come di primavera quando vuol piovere, parve al conte più l'indicazione di una casa, come usa nel moderno teatro, che una vera abitazione, e ne provò un senso di incertezza. (Ortese, 1965:25)

Si noti il termine 'incertezza', di estrema rilevanza, perché è proprio su innumerevoli incertezze e dubbi che *L'Iguana* è imperniata. Riguardo l'ambiente circostante, ci accodiamo alle parole di Silvia Zangrandi: "Il paesaggio dove appare per la prima volta l'Iguana viene descritto con levità, passione, ammirazione, adatto a ospitare una creatura innocente e sofferente, come se nella bellezza del creato potesse trovar sollievo alle sue tribolazioni" (2010:144). Il Conte, difatti, è estasiato dalla bellezza dell'isola, ma la casa desta un'impressione di profondo squallore, toccandolo per la miseria che affligge tutti gli abitanti. Poi, ecco che l'autrice compie un passo fuori dallo scenario per presentare l'idea dello stabile come una *non* abitazione, e ridurla a "indicazione di una casa, come usa nel moderno teatro, piuttosto che una vera abitazione" (Ortese, 1965:25). In questo senso, Ortese restituisce la ricostruzione scenografica di un luogo che dovrebbe essere 'casa', sebbene chi la osserva non la consideri tale. Al luogo domestico viene dunque assegnato, così come all'intera Ocaña, un'aura di misterioso e allucinatorio, la stessa che condurrà Aleardo alla morte gettandosi in un

pozzo, illuso di aver visto l'iguana annegare. Potremmo dire che anche su quest'isola ripercorriamo il *pattern* dello 'spazio stregato' che conduce chi lo abita alla follia – come avviene in Poe e, si vedrà, ne *L'incubo di Hill House*.

Gli ultimi accenni agli ambienti domestici ortesiani – sebbene potremmo ampiamente discutere il dislocamento semi-autobiografico ne *Il Porto di Toledo* –, vengono dedicati a due racconti a stampo onirico risalenti agli anni '80, anni in cui in Ortese e la sorella, Maria, attraversano un periodo di grosse difficoltà relative proprio alla questione 'casa'. A Rapallo, in Corso Matteotti, le sorelle ricevono lo sfratto da parte dei proprietari dello stabile³. Anna Maria vivrà con estrema angoscia quei momenti, con i 'fantasmi' costanti dei proprietari che premono perché le sorelle lascino l'appartamento: "Io li vedo come grossi cani-lupo fermati soltanto dalla presenza del padrone. Se il padrone (Autorità) volge appena la testa, loro saltano addosso al malcapitato. E questo pensiero non mi dà tregua. Voglio uscire di qui, non aver più a che fare con loro" (Ortese in Clerici, 2002:537-538).

Nell'86 la vita di Ortese viene felicemente stravolta con l'assegnazione del vitalizio della Legge Bacchelli, grazie al quale le sorelle acquisteranno l'appartamento a Rapallo di Via Mameli 170, e dove la scrittrice vivrà fino alla sua morte. Assieme alla *quaestio* 'casa', nello stesso anno si conclude anche il percorso editoriale dell'autrice con la sigla del contratto con Adelphi. L'anno dopo viene pubblicata la prima silloge adelphiana dal titolo *In sonno e in veglia* (1987), una serie di racconti "tra mondo e sottomondo, tra giorno e notte" (Clerici, 2002:561). La raccolta presenta significative innovazioni stilistiche, specie il narrare sulla scia del binarismo 'stordimento' e 'lucidità'; infatti, la narratrice stordita dal sonno lascia spesso il lettore in dubbio, poiché non è chiaro se gli eventi riportati appartengano alla realtà o alla dimensione onirica. Due racconti interessano per il rapporto casa-inquilino: *La Casa del Bosco* e *Sulla Terrazza Sterminata*. Entrambi sembrerebbero ambientati nello stesso luogo, in cui gli eventi surreali intaccano il quotidiano della narratrice, già di per sé angosciata da

³ Di questo episodio, Ortese parla a Sante Corsaro tramite una lettera datata 27 Ottobre 1986: "Anni fa acquistarono l'alloggio sotto il mio (2 piano in Corso Matteotti) e lo ristrutturarono completamente [...]. Ristrutturata e resa ricca questa casa, l'abitarono solo per pochi mesi, in quanto era buia, e preferirono la mia, che acquistarono senza neppure avvisarmi" (Ortese in Clerici, 2002:537).

problematiche personali. Ne *La Casa del Bosco* la voce narrante introduce una casa “posta in cima a una strada in lieve salita” (Ortese, 1987:16), prosegue con una minuziosa descrizione delle stanze e solo dopo vengono presentati i fatti: la protagonista aspetta l'idraulico, il Signor Raggi, nell'attesa cade in sonno e si risveglia di tanto in tanto. La narrazione sarà un continuo alternarsi di testimonianza e delirio, in cui la protagonista riporta intontita ciò che accade. Entrano in casa due uomini, a loro dire mandati dal signor Raggi, ma la donna si convince che siano ladri: “Mi venne un pensiero: sono ladri, pensai, ma era, in certo senso, un pensiero indifferente. Fingerò che siano veramente idraulici, mi dissi in quella specie di demenza naturale (o infantile), tipica di un sonno che non vuole interrompersi” (26).

La narratrice sembra riportare *in toto* le dinamiche di un sogno, dove ogni azione è affidata al caso e nessun evento stupisce effettivamente. Col suo atteggiamento ‘indifferente’ vuole forse dirci che non può incorrere in alcun pericolo, essendo lei padrona degli eventi; la minaccia è solamente il freddo che entra dalla finestra e che rischia di svegliarla. Successivamente entra in scena una certa Trude, uno spirito che simbolizza “il lato tumefatto della propria anima” (27). Questo personaggio molto ambiguo risulterà specchio della narratrice, incarnazione di antiche debolezze che la protagonista lascia agire in sua vece: “Il mio antico orrore della parte più debole – o tale creduta – dell'Umanità, si ripresentò. Trude conosceva i miei sentimenti, e della mia viltà sorrise; una segreta simpatia la univa alle Comparsate, e pareva dirmi: ‘Io, da esse, non temo nulla, piuttosto tu!’” (28).

Col nuovo giorno, l'inquilina vede arrivare due portalettere e si accorge che sono quelli i due ladri travestiti. La lettera lasciata è il documento dello sfratto dallo stabile, a causa “della natura *inquieta* del terreno su cui fu costruito” (34; corsivo dell'autrice)⁴.

A incuriosire è la forte necessità di rimanere aggrappata alla visione perché, assorta nella propria vertigine, Ortese parrebbe trovarsi in un luogo protetto. Poi, quando l'“Onesta Realtà” bussa alle porte della mente, eccola lamentarsi sul *come* ha vissuto in tutti questi anni: “‘Ah!’,

⁴ Trude, i ladri, altre figure come il fantasma del gatto Lucino, o il personaggio di una fiaba persiana, emergono quando la narratrice cade in sonno o è lì per assopirsi e simboleggerebbero l'urgenza di abbandonare la casa. Non sarebbe del tutto infondata l'idea che Ortese avesse voluto riportare l'irrequietezza provata quando venne sfrattata con la sorella, come precedentemente riportato.

mi lamentai cercando di accendere il fuoco ‘ah, perché a me fu dato il sonno, e tutto vidi e fondai nel sonno e nei sogni, mentre intorno fervevano, e fervono, la vita, le Opere, le Idee, i Motori? E tutto è Alacrità e Onesta Realtà? [...]’” (36). Ciò che ha caratterizzato il passato/l’operato dell’autrice viene qui messo in discussione; stordimento, evasione, isolamento, tutti elementi che hanno contribuito a creare l’immaginario ortesiano – e che la avvicinano molto all’apprezzatissimo Poe –⁵, vengono reconsiderati come tasselli che l’hanno allontanata dai capisaldi della ‘Onesta Realtà’ – la vita, le Opere, le Idee, i Motori.

Più scarno e lineare è *Sulla Terrazza Sterminata*, che si trova sei posizioni dopo *La Casa del Bosco*. Non è ben chiaro se la casa sia la stessa, considerato l’incipit alquanto enigmatico: “In una casa dove ho abitato precedentemente, qui in Liguria, accadevano strani fatti” (139). Come ne *La casa del bosco*, anche qui il racconto inizia con una descrizione dell’appartamento, per riportare ancora una volta gli ‘strani fatti’, ma, prima, la voce autodiegetica ci informa del ritorno di Trude: “eterna sensazione di una *terza presenza* invisibile che affliggeva me e la persona che abitava con me nella casa” (140)⁶. Riguardo la seconda presenza, invece, non è dato sapere nulla poiché la narratrice non ne fa altro cenno. Un mattino, la protagonista lascia sul tavolo un pacchetto di sigarette. Distratta dal telefono che squilla nell’altra stanza, al ritorno trova “*una sola sigaretta* – tutte le altre erano scomparse – per metà una normale sigaretta bianca, per l’altra metà completamente nera” (142). Altri strani fatti sono il televisore improvvisamente acceso o l’“inspiegabile avvicinarsi di due oggetti *simili* [...] *due* chiodi, *due* fiammiferi spenti, *due* vitine” (143)⁷.

Una notte, la protagonista è sulla terrazza, alla ricerca di “una luce, anche minima, un segno di qualsiasi vita”, e in questa quiete dell’anima chiama a sé “i custodi buoni dell’uomo” (143):

⁵ Cfr. “Non ammiravo: veneravo Poe” (Vaccari, 1996:64).

⁶ Ove non altrimenti specificato, i corsivi sono presenti nel testo originale.

⁷ Sulle coincidenze inquietanti e il doppio come tematiche del fantastico si veda il classico saggio di Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925); di recente Lazzarin, 2015:10-11.

“Breve, lo chiamai istintivamente, con sciocchezza improvvisa: se ci sei, rispondi e fa’ presto, per favore” dissi. “Se ci sei, *bestia o angelo* mio caro, rispondi” così dissi.

Come detto – be’, diciamo un istante dopo, una cosina di luce, piccolissima, si mise a girare davanti a me.

“Be’, sei una lucciola!” ridendo dissi. (Ortese, 1987:144)

Nell’episodio conclusivo il postino consegna una lettera con “una notizia meravigliosa” (Ortese, 1987:144); la notizia, taciuta al lettore, condurrebbe ad una svolta. Quando poi Trude vuole aprire la porta per dare la mancia al postino, si accorge che “la porta, dalla sera prima, non è stata più aperta” (144). Si rischia allora di ricadere nel delirio e nell’allucinazione, malgrado la lettera risulti vera. Il racconto si conclude con una probabile e, sì, allarmante supposizione su chi l’avesse portata: “Solo una donna, che andava a messa, verso quell’ora, dice di aver visto uscire da casa nostra una bella piccina sui sei anni, in mantello scuro, con una lanterna. Saltava come le scolarine, con gambe assai snelle, e quasi *volava*, dice, all’altezza dei cespugli” (145)⁸.

Come precedentemente accennato, non è possibile in questa sede ripercorrere l’intera toponomastica dei numerosissimi luoghi in cui Ortese ha vissuto. Si sa per certo che, come i personaggi e gli accadimenti, anche gli ambienti ortesiani sono soggetti a influenze fantastiche; talvolta diventano scenari onirici, altre volte sono luoghi reali, presentati però sotto l’ottica di un perenne e assoluto squallore, che assume una configurazione surreale. Gli ambienti de *L’Iguana* costituiscono in tal senso il perfetto prototipo del luogo di miseria che si lascia contaminare dal tocco del fantastico.

In altre occasioni, come nel già citato *Il Porto di Toledo*, dove Toledo è in realtà maschera della Napoli dell’adolescente Ortese, la scrittrice ripercorre i luoghi simbolo della sua infanzia, sempre ben cosciente che di case proprie e radici lei non ne ha mai avute; in tal modo, questa ‘non appartenenza’ rafforza la vicinanza tra la figura di Ortese e quella, come si è detto, di una zingara. Il miglior rifugio di

⁸ Questo passo esemplifica perfettamente il concetto, introdotto da Lugnani (1983:72), di inesplicabilità del fantastico.

Ortese è allora nella scrittura e nella lettura; difatti la sua è la scrittura testimoniale di una donna autoemarginata, una scrittura 'per sé': "Scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare a casa. Lo stesso che leggere. Chi scrive o legge *realmente*, cioè *solo per sé*, rientra a casa; sta bene" (Ortese, 1997:104).

2. Shirley Jackson: *Rather haunted places*

Uno scritto che mi preme riportare, prima di proseguire con Shirley Jackson, è un saggio di Virginia Woolf inserito in una raccolta di testi redatti tra il 1904 e il 1941. In *The Death of the Moth*, viene sancita una rottura netta con le aspettative che la società patriarcale ha nei confronti della scrittrice, e questa rottura avviene con l'uccisione di "un nemico anche più insidioso, perché interiorizzato, l'Angelo del focolare" (Woolf, 2011: loc 3.10).

In breve, mentre Woolf è intenta a recensire il romanzo di un autore, un *fantasma* si mette in mezzo tra lei e l'atto di scrivere. Questo *Angel in the House* è una voce femminile, che propone un'idea della donna decisamente diversa da quella di Woolf: "le donne non devono parlare liberamente e apertamente; le donne devono ammaliare, devono conciliare, devono, per dirla brutalmente, dire bugie se vogliono avere successo" (loc 57.4)⁹. Woolf immagina allora di poterlo uccidere prendendolo per la gola, atto truce eppure necessario perché, aggiunge, "uccidere l'Angelo del focolare faceva parte del mestiere di scrittrice" (loc 57.4)¹⁰. Ho ritenuto doveroso riportare questo saggio per l'uso che Woolf fa della parola 'fantasma', entità oscura che la scrittrice estirpa coraggiosamente da sé. Ma se talvolta questi 'fantasmi domestici' possono essere abbattuti con l'arma del raziocinio, in altre occasioni possono prendere il sopravvento su animi più fragili, come appunto quello di Shirley Jackson. Anche la scelta della parola 'angelo' non è casuale perché, come affermano Sandra M. Gilbert e Susan Gubar: "For

⁹ "And all these questions [...] cannot be dealt with freely and openly by women; they must charm, they must conciliate, they must – to put it bluntly – tell lies if they are to succeed" (Woolf, 1974:329).

¹⁰ "Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer" (Woolf, 1974:330).

the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a madonna in heaven but by an angel in the house” (2000:20).

Riguardo Shirley Jackson, anche la sua letteratura scandaglia e indaga gli spazi domestici in relazione ai personaggi che li abitano. Heidegger pone un quesito su cui riflettere: “le abitazioni hanno già in sé stesse la garanzia che un *abitare* sia davvero possibile?” (Heidegger, 1994:96); forse Jackson sarebbe favorevole a formulare un’ipotesi di questo tipo. D’altronde *L’incubo di Hill House* (1959) parla di “una casa disumana, non certo concepita per essere abitata, un luogo non adatto agli uomini, né all’amore, né alla speranza” (Jackson, 2004:37-38)¹¹. Già *l’incipit* ci porta inevitabilmente a pensarla come un ente ‘a sé’:

Nessun organismo vivente può mantenersi a lungo sano di mente in condizioni di assoluta realtà; perfino le allodole e le cavallette sognano, a detta di alcuni. Hill House, che sana non era, si ergeva sola contro le sue colline, chiusa intorno al buio [...] il silenzio si stendeva uniforme contro il legno e la pietra di Hill House, e qualunque cosa si muovesse lì dentro, si muoveva sola. (Jackson, 2004:9)¹²

Nel saggio “*Absolute Reality*” and the Role of the Ineffable in Shirley Jackson’s *The Haunting of Hill House*, lo studioso Michael T. Wilson esorta a non considerare Hill House come l’unica fonte di orrori, perché “the true horror lies not just safely within the House, but within the world outside the House, and outside the novel itself” (Wilson, 2015:1). Secondo Wilson, l’autrice vuole dirci che l’intero ‘mondo esterno alla casa’ è parte attiva di questi eventi.

¹¹ “It was a house without kindness, never meant to be lived in, not a fit place for people or for love or for hope” (Jackson, 2006:53).

¹² “No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone” (Jackson, 2006:27).

Di particolar rilievo è l'elemento della sub-realtà che emerge nell'*incipit* del romanzo: che sia esso dato da una condizione allucinatoria o da uno stato onirico, è imprescindibile per la sanità mentale di un qualunque essere vivente. Accertato inoltre che anche le più impensabili specie animali sognino, capiamo che il relazionarsi a una sola, unica realtà non farebbe che condurre alla follia. Hill House esiste proprio per ricordarci che diversi substrati della realtà possono coesistere tra loro, che un qualunque 'organismo vivente' sogna, che ha bisogno di visioni e – perché no? – anche di fantasmi. Si veda, inoltre, l'uso del riflessivo *si*, emblematico della tendenza di Shirley Jackson a riferirsi alla casa come fosse una creatura vivente, che da sé si è creata ed è tenuta in piedi da qualcosa che “li dentro, si muoveva sola” (Jackson, 2004:9).

Di sicuro l'opera più celebre dopo *La lotteria* (1948), *L'incubo di Hill House* è il quinto romanzo di Jackson, e assieme a *The Road Through the Wall* (1948), *The Sundial* (1958) e il successivo *Abbiamo Sempre Vissuto nel Castello* (1962) formano una solida tetralogia con il tema principale dello 'spazio domestico'. Questi spazi possono essere ardentemente contesi e desiderati, o possono divenire luoghi di prigionia; si consideri comunque che in tutti e quattro i testi, come scrive Brittany Roberts, “la casa rimane una barriera tra la famiglia e il mondo esterno” (2017:75)¹³.

Per comprendere questo forte attaccamento agli ambiti domestici, bisogna ricordare che Shirley Jackson è figlia del suo tempo, degli anni del dopoguerra, anni in cui per una donna non era facile, né scontato, trovare un equilibrio tra famiglia e lavoro. Difatti, il binomio donna/casa nella produzione di Shirley Jackson ispirerà molte autrici del suo tempo – tra le quali Sylvia Plath –, e trasformerà la scrittrice nel modello di Madre-Lavoratrice, segnando così la “Decade of Jackson”¹⁴. Da quanto emerge nella biografia di Ruth Franklin, *A Rather Haunted Life* (2016), Jackson cresce in un ambiente domestico guidato da un Padre-Padrone, e anche il futuro marito, Stanley Edgar Hyman,

¹³ “[...] the home remains a barrier between the family and the outside world” (Roberts, 2017: 75). La traduzione è dell'autore del presente articolo.

¹⁴ “The themes of Jackson’s work were so central to the preoccupations of American women during the postwar period that Plath biographer Linda Wagner-Martin has called the 1950s ‘the decade of Jackson’. Her body of work constitutes nothing less than the secret history of American woman of her era” (Franklin, 2016: loc 9.14).

eserciterà su di lei una notevole oppressione. Esprimersi attraverso la scrittura, facendo specificamente ricorso a narrazioni fantastiche, non è dunque una scelta immotivata. A tal proposito, Franklin riporta un dato interessante:

And she was, indeed, a serious student of the history of witchcraft and magic: not necessarily as a practical method of influencing the world around her (it's debatable whether she actually practiced magical rituals), but as a way of embracing and channeling female power at a time when women in America often had little control over their lives. (Franklin, 2016: loc 9.6)

Dietro questa passione per il sovrannaturale di Jackson sembrerebbe celarsi, oltre che una presa di potere, un desiderio di creare delle barriere dal mondo esterno o, nello specifico, linee di confine tra sé e l'universo maschile. L'attaccamento all'esoterico è diventato pertanto motivo di dibattito tra i critici, forse per ottenere un più esaustivo quadro sullo status psicologico dell'autrice. Secondo Judy Oppenheimer, l'inclinazione al sovrannaturale non era soltanto una passione ma una forte credenza, poiché la stessa Jackson era solita definirsi una sensitiva: "Shirley was, in fact, psychic: she heard conversations, even music, that no one else heard; she saw faces no one else could see" (Oppenheimer, 1988:18). Di diverso avviso è invece Darryl Hattenhauer, che nel suo *Shirley Jackson's American Gothic* (2003) ha voluto dimostrare come la scrittrice "did not literally believe in the supernatural, for example, witchcraft and psychic phenomena" (Hattenhauer, 2003:8) e che molte persone che hanno conosciuto Jackson hanno affermato che non fosse una vera credente. Di certo, una maggiore consapevolezza sui rapporti tra Jackson e il sovrannaturale faciliterebbe la lettura di un'opera come *L'incubo di Hill House*, specie nel tentativo di prendere in analisi la complessa psicologia di Eleanor Vance. Prima di procedere con *Hill House*, è giusto fare un ultimo cenno al legame della scrittrice con Hyman poiché, secondo diverse fonti, è nel rapporto con il marito e nei suoi atteggiamenti dominanti che andrebbe ricercato il motivo del decadimento fisico e mentale di Jackson. Dopo il divorzio la scrittrice inizia ad assumere tranquillanti e anfetamine, aumentando di peso e finendo col soffrire di depressione e

di agorafobia. Nel periodo di reclusione più estrema è in corso la stesura di *Abbiamo sempre vissuto nel castello* e, infatti, riferendosi al romanzo, la scrittrice informa un'amica tramite lettera di aver scritto sé stessa dentro la casa ("I have written myself into the house", Franklin, 2016: loc 24.45).

Nell'ultimo romanzo l'ambiente domestico rappresenta una prigione per le due sorelle accusate di aver avvelenato i propri familiari, ma è ne *L'incubo di Hill House* che il rapporto controverso con Hyman incide maggiormente: "Hill House – a house that contains nightmares and makes them manifest, in which fantasies of homecoming end in eternal solitude – is the ultimate metaphor for the Hymans' symbiotic, tormented, yet intensely committed marriage" (loc 24.6). Come si vedrà, la protagonista del romanzo è tanto Eleanor quanto la casa stessa, che esercita sulla ragazza un senso di timore ma anche fascinazione.

La storia ruota attorno a tre personaggi che si recano a Hill House perché chiamati dal Professor John Montague, il quale vorrebbe condurre uno "studio decisivo sulle cause e gli effetti delle interferenze paranormali in una casa che aveva fama di essere 'stregata'" (Jackson, 2004:10)¹⁵. I collaboratori, Eleanor, Theodora e Luke, vengono selezionati dagli archivi di una società di parapsicologia con lo scopo di trascorrere qualche settimana a Hill House e prendere appunti sugli eventuali accadimenti soprannaturali. Riguardo Hill House, ciò che Jackson vuole forse mettere in risalto è che lo spirito infestatore è il risultato di qualche follia, come afferma il Professore: "Una casa normale non ci avrebbe confusi tutti e quattro per tutto questo tempo, eppure ogni volta scegliamo porte sbagliate, e la stanza che cerchiamo ci sfugge" (102)¹⁶.

¹⁵ "[...] his definitive work on the causes and effects of psychic disturbances in a house commonly known as 'haunted'" (Jackson, 2006:26).

¹⁶ "An ordinary house would not have had the four of us in such confusion for so long, and yet time after time we choose the wrong doors, the room we want eludes us" (Jackson, 2006:106).

È il Professor Montague a raccontare la triste vicenda dietro Hill House: "Doveva essere la casa di famiglia di un certo Hugh Crain [...]. Sfortuna volle che quasi dal principio Hill House si rivelasse una trista dimora; la giovane moglie di Hugh Crain morì pochi minuti prima di posare gli occhi sulla casa, quando la carrozza su cui viaggiava si ribaltò sul viale [...]. Rimasto solo con due bambine da crescere, Hugh Crain era un uomo afflitto e truce, ma non abbandonò Hill House" (Jackson, 2004:75). "It was built as a home for his family by a man named Hugh Crain [...] Unfortunately Hill House was a sad house almost from the beginning; Hugh Crain's young wife died minutes before she first was to set eyes on the house, when the carriage bringing her here overturned in the driveway, and the lady was brought [...] Hugh

L'accadimento più sinistro vede protagonista proprio Eleanor, quando sul muro di un corridoio viene trovata l'enorme scritta "AIUTO ELEANOR TORNA A CASA" (139, stampatello dell'autrice)¹⁷. Da questo momento comincia il lento declinare della protagonista che capisce di essere sotto il mirino di forze occulte, e insieme avverte una lotta sotterranea fra sé stessa e la casa: Eleanor vuole restare aggrappata al proprio *io*, mentre la casa vorrebbe attirarla in una trappola.

Con l'arrivo di Mrs. Montague e di Arthur, il suo aiutante, si ha una significativa svolta nella trama. Anche la moglie del Professor Montague è appassionata dell'occulto e porta con sé una *planchette* che le permette di mettersi in contatto con gli spiriti. La prima sessione ha inizio con la domanda "chi sei?":

"Nell" lesse Mrs. Montague con la sua voce tagliente, e Eleanor, Theodora, Luke e il professore si girarono ad ascoltare.

"Nell chi?"

"Eleanor Nellie Nell Nell. Qualche volta fanno così" si interruppe Mrs. Montague per spiegare.

"Ripetono una parola diverse volte per assicurarsi che si capisca bene."

Artur si schiarì la gola. "Cosa vuoi?" lesse.

"Casa."

"Vuoi andare a casa?" E Theodora si volse verso Eleanor alzando comicamente le spalle.

"Voglio casa."¹⁸

"Cosa fai qui?"

"Aspetto."

"Aspetti cosa?"

"Casa."

Crain, left with two small daughters to bring up, but he did not leave Hill House" (Jackson, 2006:82).

¹⁷ "HELP ELEANOR COME HOME" (Jackson, 2006:138).

¹⁸ Nella traduzione di Monica Pareschi troviamo "Voglio casa", ma sarebbe stato più appropriato riportare "Voglio essere a casa", mettendo così in risalto lo stato in luogo della frase.

[...] “Perché” lesse Arthur.
“Mamma” lesse Mrs. Montague. (Jackson, 2004:183)¹⁹

Questo evento scardina ma al tempo stesso chiarisce l'intera vicenda. Mi trovo in accordo con Hattenhauer quando afferma che la casa è “assieme uno specchio che riflette Eleanor e una finestra dalla quale lei riesce a vedere sé stessa nelle profondità della casa” (Hattenhauer, 2003:160)²⁰. Qualche passo più avanti, Eleanor confesserà com'è realmente morta sua madre: “Ha sbattuto sul muro e mi ha chiamata tante volte e io non mi sono nemmeno svegliata. Avrei dovuto portarle la medicina; come facevo sempre. Ma quella volta mi ha chiamata e io non mi sono nemmeno svegliata” (Jackson, 2004:200). Lo spirito che infesta Hill House potrebbe allora essere l'incarnazione delle inquietudini di Eleanor: è la colpa a muovere il fantasma che vorrebbe tornare dalla madre, che ‘vuole essere a casa’. Ma tornare dove? Dopo la morte della madre, la casa dove Eleanor è cresciuta è stata venduta dalla sorella, motivo per cui il personaggio si trova di fronte a un bivio: abbandonarsi totalmente a Hill House o tentare l'ennesima via di fuga. Infatti, poco prima dell'episodio chiave che accerta la follia di Eleanor, la stessa parrebbe cercare il riscatto quando chiede a Theodora di ospitarla in città, giusto il tempo di trovarsi un lavoro e di costruirsi una nuova vita. Theodora resta però ferma sulla sua scelta e si rifiuta di aiutare l'amica. Non avendo alcun posto dove iniziare da capo una

¹⁹ “Nell,” Mrs. Montague read in her sharp voice, and Eleanor and Theodora and Luke and the doctor turned, listening.

“Nell who?”

“Eleanor Nellie Nell Nell. They sometimes do that,” Mrs. Montague broke off to explain.

“They repeat a word over and over to make sure it comes across all right.”

Arthur cleared his throat. “What do you want?” he read.

“Home.”

“Do you want to go home?” and Theodora shrugged comically at Eleanor.

“Want to be home.”

“What are you doing here?”

“Waiting.”

“Waiting for what?”

“Home.”

[...] “Why?” Arthur read.

“Mother,” Mrs. Montague read. (Jackson, 2006:175)

²⁰ “The house, then, is both a mirror reflecting Eleanor and a window in which she sees herself in the depths of the house” (Hattenhauer, 2003:160). La traduzione è dell'autore del presente articolo.

nuova vita, e constatato che nessuno desidera Eleanor eccetto Hill House, il suo destino diventa oramai ineludibile. L'ultima notte Eleanor si lascia andare alla casa, diventa un tutt'uno con essa, e vaga tra le stanze come farebbe uno spirito.

La fuga dagli altri ospiti la conduce alla torre, sulla cima di una scalinata malridotta; temendo possa fare un movimento brusco, Montague manda Luke per portarla cautamente giù. Il giorno dopo, oramai consapevole di quanto la casa l'abbia negativamente influenzata, il Professore decide di mettere fine al soggiorno di Eleanor: "Bisogna permetterle di dimenticare tutto di questa casa, al più presto; non possiamo trascinare questa conoscenza. Una volta lontana da qui, tornerà in sé" (227)²¹. Eleanor è costretta da tutti a mettersi al volante e tornare da dov'è venuta, ma non riuscendo a immaginare altro posto che Hill House, compie un folle gesto:

Lo sto facendo davvero, pensò, girando il volante per puntare dritta contro il grande albero sulla curva del vialetto, lo sto facendo davvero, sto facendo tutto questo da sola, subito, finalmente; questa sono io, sto davvero davvero davvero facendo tutto questo da sola.

Nel glorioso, eterno secondo prima che la macchina piombasse contro l'albero pensò chiaramente: *Perché* lo sto facendo? Perché lo sto facendo? Perché non mi fermano? (Jackson 2004:232)²²

La totale disfatta si compie nel suo 'tornare indietro' per schiantarsi contro un albero, perché a Hill House aveva ritrovato una 'casa' e non avrebbe più potuto lasciarla. Non può passare inosservato il momento prima dell'impatto, quando per un secondo la protagonista torna in sé. In poche righe emerge lo sdoppiamento del personaggio, la Eleanor allucinata dal tempo lì trascorso e quella lucida: da una parte, quando

²¹ "She must be allowed to forget everything about this house as soon as she can; we cannot prolong the association. Once away from here, she will be herself again" (Jackson, 2006:215).

²² "I am really doing it," she thought, turning the wheel to send the car directly at the great tree at the curve of the driveway, "I am really doing it, I am doing this all by myself, now, at last; this is me, I am really really really doing it by myself." In the unending, crashing second before the car hurled into the tree she thought clearly, "Why am I doing this? Why am I doing this? Why don't they stop me?" (Jackson, 2006:219-220).

ripete di essere lei stessa l'unica fautrice del suo destino, Eleanor 'finalmente' riesce a prendere in mano la sua vita e trova il riscatto nell'ultimo gesto; dall'altra, la più lucida parte del sé emerge poco prima dell'impatto e si chiede 'perché lo sto facendo?', uno spiraglio di luce nella tenebra – il morbo di Hill House – ma oramai è troppo tardi. Ripercorrendo i passi del personaggio, Shirley Jackson ci spinge a due diverse interpretazioni: la prima ci riconduce alla malriuscita autoaffermazione di Eleanor, che nel tempo trascorso a Hill House sviluppa una psicosi dovuta – come nel caso di Ortese – a pregressi dissidi interiori; nella seconda, la casa è la sola responsabile della sua morte, è l'*orrore* ('the horror') che oramai le scorre nelle vene a spingerla a tanto. Chi è il responsabile per il declino di Eleanor, lei stessa o la casa?

Circa la prima, teniamo presenti le parole di Ashton quando dice: "The horror in the novel lies largely in the space between Eleanor's mind and the external world (and the people in it) rather than in the direct appearance of horrific things" (Ashton, 2018:269).

Il percorso di Eleanor inizia con una fuga da casa della sorella, nel tentativo di lasciar andare i traumi del passato. Alla ricerca di una svolta, si reca a Hill House dove instaura legami forti, eppure molto ambigui, con gli altri collaboratori – vedasi la figura paterna del Professore, il rapporto di amore – odio con Theo o quello materno e ostile con Luke. Forse, ciò che conta veramente è l'autoaffermazione di Eleanor. Dopo aver trascorso metà della sua vita reclusa con la madre, Hill House diventa motivo di rinascita. Quando è costretta dagli altri ad abbandonarla, fa di tutto per non lasciarsi strappare via il suo 'castello' di illusioni, arrivando persino a schiantarsi contro un albero e a morire pur di autoaffermarsi.

Riguardo la seconda ipotesi, riprendiamo Franklin e l'affermazione di Jackson, "La casa è Eleanor": "Jackson clearly intended the external signs of haunting to be interpreted as manifestations of Eleanor's troubled psyche" (Franklin, 2016: loc 24.22).

La casa è fonte di orrori e la casa è Eleanor stessa; questa è forse l'interpretazione più logica se si tiene presente che nessun fantasma si è mai veramente manifestato, nessun evento soprannaturale ha mai leso un personaggio. Lo spiega bene anche il Professor Montague: "non c'è fantasma, in tutta la casistica di fantasmi, che abbia mai arrecato un

danno fisico a qualcuno. L'unico danno di cui si ha notizia è quello della vittima nei confronti di se stessa” (Jackson, 2004:133)²³.

3. There is no place like home

Prima di procedere con le conclusioni, è necessario soffermarsi sulle modalità di espressione del fantastico, che ci riconducono nuovamente a *Il perturbante* freudiano. Del termine *Unheimlich* è noto che non è possibile avere *in toto* una traduzione italiana: se si parte da *heim*, casa, e *-lich* si ottiene “che appartiene alla casa, non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo, che rammenta il focolare” (Freud, 1993:18), e viene preceduto dal privativo *-un*. La traduzione italiana ‘perturbante’ si riferisce allo sconvolgimento ma anche alla estraneità che, per esempio, un racconto può suscitare in un lettore. La sfumatura semantica dello stesso termine, utilizzato da Heidegger, tiene conto della domesticità e familiarità, e questo lo sa bene Mark Fisher, che sostituisce la traduzione inglese *Uncanny* (misterioso) col più adeguato *Unhomely* (Fisher, 2016: loc 6.3). *Unheimlich* in Ortese e Jackson può, dunque, tradurre un sentimento di *incertezza*, non familiare ed estraneo appartenente all’ambiente domestico.

Questo rinsalda ancora di più il legame tra le due scrittrici nella sfera del fantastico, per citare Louis Vax: “*Pour s'imposer, le fantastique ne doit pas seulement faire irruption dans le réel, il faut que le réel lui tende les bras, consente à sa séduction*” (1965:88). È alquanto curioso notare quanto il termine *seduzione* possa essere adoperato sia per Ortese che per Jackson. Infatti, come si è visto nei racconti di *In sonno e in veglia*, in Ortese è forte il desiderio di rimanere nel proprio stordimento, così come in *Hill House* Eleanor si lascia sedurre dalla casa fino a diventare lei stessa il fantasma che infesta il luogo²⁴.

Ma le narrazioni delle due scrittrici trovano ulteriori intrecci se accostate agli studi di Freud ed Ernst Jentsch sul *perturbante*:

²³ “No ghost in all the long histories of ghosts has ever hurt anyone physically. The only damage done is by the victim to himself” (Jackson, 2006:133).

²⁴ Michela Vanon Alliata (2002) parla di fantastico come “veicolo per l’esplorazione di una geografia interiore di conflitti, passioni” (11) e “linguaggio per eccellenza del desiderio” (12).

“Uno degli espedienti più sicuri per provocare senza difficoltà effetti perturbanti mediante il racconto,” scrive Jentsch, “consiste nel tenere il lettore in uno stato d'incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa, facendo in modo, però, che questa incertezza non focalizzi l'attenzione del lettore, affinché costui non venga indotto ad analizzare subito la situazione e a chiarirla [...]” (Jentsch, 1906. In: Ceserani, 1983:399-410)

Puntare il *focus* sul termine ‘incertezza’ implica, per noi lettori, il mettere continuamente in discussione ciò che riporta il narratore, in questo caso le narratrici. In racconti come *La casa del Bosco* è facile mettere in dubbio le parole di Ortese, a causa dei suoi repentini passaggi dal sogno alla realtà, con transitorie prese di coscienza (quando per esempio afferma “il vento mi stava svegliando”, sa dunque di star sognando), e diventa automaticamente una voce inattendibile. Riguardo Eleanor Vance in *Hill House*, è evidente in lei una personalità scissa tra il proprio *io autentico* e quello che subisce la fascinazione della casa. Non sappiamo mai quanto i suoi disturbi siano il risultato di vaneggiamenti, è però comprensibile il gesto estremo contro l'albero: l'affermazione di ‘o qui o in nessun luogo’. Eleanor è mossa dal desiderio del ‘tornare a casa’, in uno spazio domestico sicuro dove iniziare una nuova vita. Ortese, invece, quando parla dell’“onesta realtà”, parrebbe comprendere quanto il vero ‘reale’ sia quello ‘sepolto’ nella memoria della sé adolescente a Napoli; come sostiene Ferdinando Amigoni: “dopo tre decenni di ‘opere’, ‘idee’, ‘motori’ e ‘alacrità’, la Ortese ha capito che quel suo Sud ‘sepolto’, altro non era che il ‘più profondo Reale’” (Amigoni, 2004:111).

Più di ogni altra cosa, ciò che più mi porta a considerare la forte vicinanza tra queste due autrici è il tema dell’‘isolamento’. Le modalità e i motivi per i quali Ortese e Jackson decidono di isolarsi sembrerebbero molto simili. Chi conosce Ortese, chi ha potuto ascoltare le parole di chi l’ha conosciuta, o chi abbia anche solamente letto i suoi scambi epistolari con amici ed editori, sa bene quanto la solitudine che la scrittrice era solita autoimporsi fosse necessaria per il suo lavoro. Si sa, inoltre, che non si sentì mai veramente a suo agio sotto i riflettori e rilasciava di rado interviste. Anche Shirley Jackson non fu mai persona

da salotti letterari e, specie dopo il divorzio, l'autoemarginazione divenne motivo di sofferenza, ma funse anche da sprone per la scrittura. Non è quindi un caso se, sia per Ortese che per Jackson, lo strumento utilizzato per raffigurare l'isolamento è una narrazione fantastica, forse proprio perché il fantastico tende a un riversamento o a una distorsione del reale, e consente talvolta di vedere attraverso cose invisibili, o non dette, come scrive Rosemary Jackson: "The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent" (Jackson, 1981:2). È anche vero che le aspettative di un lettore alla ricerca di storie di fantasmi, e che si imbatte ne *L'incubo di Hill House*, potrebbero essere deluse dalla quasi totale assenza di questi. Lo stesso si può dire circa gli innocui fantasmi ortesiani, che definiremmo allucinazioni o visioni notturne, più che veri fantasmi²⁵. È però curioso constatare una sorta di irrisolutezza presente in tutte le opere analizzate: agli 'strani fatti' non viene mai dato un esaustivo chiarimento, gli enigmi posti all'inizio delle storie restano tali fino alla fine e nessuno dei misteri viene realmente risolto.

In chiusura, abbiamo visto come Ortese e Jackson interagiscano con lo spazio domestico. Nel caso della prima, l'ambiente è quasi sempre ostile oltre che sconosciuto, e per l'autrice è molto difficile instaurare un legame con esso, forse perché l'abitazione non è mai di sua proprietà: poiché la possessione del posto viene meno, identificarcisi è impresa ardua ed è facile perdersi e ritrovarsi in un luogo non proprio. Enorme mancanza per la lingua italiana è l'assenza di un termine alternativo che possa consegnare al lettore un'altra sfumatura del termine 'casa'. La dicitura 'casa' indica l'edificio ma anche lo spazio domestico, in inglese distinti con 'house' e 'home'. Sarebbe stato curioso scoprire quale, tra i due termini, Anna Maria Ortese avrebbe utilizzato per definire i posti in cui ha risieduto. Sappiamo che Ortese ha vissuto in tantissime *houses*, ma raramente le avrà percepite in quanto *homes*. Certamente l'ultimo appartamento a Rapallo di Via Mameli 170 deve essere stato uno dei pochissimi pensati in quanto *home*, essendo stata l'unica casa che riuscì ad acquistare.

²⁵ Monica Farnetti prospetta, nell'opera di diverse scrittrici del Novecento, una "variante empatica del perturbante" (2003:9-22;17), cioè un'accettazione non angosciata degli elementi soprannaturali, misteriosi, presenti nell'esperienza quotidiana, che si può certamente applicare all'opera di Ortese, come suggerisce anche Zangrandi (2011:14-15; 123-130).

Per quanto concerne Shirley Jackson, l'attaccamento alla casa in quanto *home* è molto forte in *Abbiamo sempre vissuto nel castello* che, come precedentemente accennato, funge da prigione per le due sorelle accusate dell'omicidio dei propri famigliari. Ne *L'incubo di Hill House*, Eleanor senza *home* finisce a Hill House, che inizierà lentamente a sentire come *home*. E proprio perché, specie alla fine, sente che Hill House le appartiene – e viceversa – decide di stringere con essa un indissolubile legame, sancito con il proprio suicidio.

Si sono riscontrate quindi narrazioni in cui lo spazio domestico ha un ruolo centrale, in cui quello stregato è in realtà solamente il riflesso delle malinconie, o dei traumi, delle protagoniste. I fantasmi sono esseri innocui, non possono ledere o fare del male, ma possono indurre a compiere azioni, oltre che giocare con menti facilmente suggestionabili, in fondo desiderose di rimanere assorti in uno strano sogno.

Bibliografia

- | | | |
|----------------|------|---|
| Amigoni, F. | 2004 | <i>Fantasma del Novecento</i> . Torino: Bollati Boringhieri. |
| Ashton, H. | 2018 | “‘I’ll Come Back and Break Your Spell’: Narrative Freedom and Genre in The Haunting of Hill House”. In: <i>Style</i> . Vol. 52, no. 3:268-86. |
| Camilletti, F. | 2020 | <i>La casa infestata di Place du Lion d’Or. Storia di una storia di fantasmi</i> . Milano: ABEditore. |
| Ceserani, R. | 1996 | <i>Il Fantastico</i> . Bologna: Il Mulino. |
| Clerici, L. | 2002 | <i>Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese</i> . Milano: Mondadori. |
| Farnetti, M | 2003 | “Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante”. In: Chiti, E., Farnetti, M. & Treder, U., <i>La</i> |

- perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne:9-22. Perugia: Morlacchi.*
- Fisher, M. 2016 *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo.* Roma: Minimum Fax (File: Epub).
- Franklin, R. 2016 *Shirley Jackson: A Rather Haunted Life.* New York: Liveright (File: Epub).
- Freud, S. 1993 *Il Perturbante.* Musatti, C.L. (ed.). Roma-Napoli: Edizioni Theoria.
- Gilbert, S. M. & Gubar, S. 2000 *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination.* New Heaven-London: Yale University Press.
- Hattenhauer, D. 2003 *Shirley Jackson's American Gothic.* Albany: State University of New York Press.
- Heidegger, M. 1994 *Saggi e Discorsi.* Vattimo, G. (ed.). Milano: Mursia.
- Jackson, S. 2004 *L'incubo di Hill House.* Milano: Adelphi.
- . 2006 *The Haunting of Hill House.* London: Penguin Books (File: Epub).
- Jentsch, E. 1983 “Sulla psicologia dell’Unheimliche” [*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906]. In: Ceserani, R. et al. (eds). *La narrazione fantastica:399-410.* Pisa: Nistri-Lischi.
- Lazzarin, S. 2002 “Ces terrifiantes histoires de maisons hantées...”. Su alcune case infestate del

- Novecento italiano'. In: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*. XXXI, No. 2/3, maggio/dicembre:143-161.
- . 2015 *Il modo fantastico*. Bari: Laterza.
- Lovecraft, H.P. 2015 *Tutti i romanzi e i racconti*. Lippi, G. (ed.). Milano: Mondadori (File: Epub).
- Lugnani, L. 1983 "Per una delimitazione del 'genere'". In: Ceserani, R. et al. (eds). *La narrazione fantastica: 37-73*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Oppenheimer, J. 1988 *Private Demons: The Life of Shirley Jackson*. New York: Putnam's.
- Ortese, A.M. 1965 *L'Iguana*. Firenze: Vallecchi.
- . 1987 *In sonno e in veglia*. Milano: Adelphi.
- . 1997 *Corpo celeste*. Milano: Adelphi.
- . 2000 *L'Infanta sepolta*. Milano: Adelphi.
- . 2001 *Il monaciello di Napoli*. Milano: Adelphi.
- Poe, E.A. 1985 *Racconti*. Novara: De Agostini.
- Rank, O. 1987 [*Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie 1925*], *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. Milano: SugarCo.
- Roberts, B. 2017 'Helping Eleanor Come Home: A Reassessment of Shirley Jackson's *The*

- Haunting of Hill House*. In: *Irish Gothic Journal*, n. 16:67-93
- Todorov, T. 2000 [Introduction à la littérature fantastique, Paris, Editions du Seuil, 1970] *La letteratura fantastica*, trad. di Klersy Imberciada, E. Milano: Garzanti.
- Vaccari, L. 1996 “Ortese/In questo mondo demoniaco”. In: *Avvenimenti*, a. IX, n. 36, 25 settembre 1996:64.
- Vanon Alliata, M. 2002 “Introduzione” in Vanon Alliata, M. (ed.). *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*:7-18. Venezia: Marsilio.
- Vax, L. 1965 *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. Paris: PUF.
- Wilson, M.T. 2015 ““Absolute Reality” and the Role of the Ineffable in Shirley Jackson’s *The Haunting of Hill House*”. In: *Journal of Popular Culture*, 48, 1:114-123.
- Woolf, V. 1974 *The Death of the Moth and other essays*. London: Mariner Books.
- . 2011 *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*. Rampello, L (ed.). Milano: Il Saggiatore.
- Zangrandi, S. 2010 “Nell’emarginato l’immenso. L’appello rispetto agli ultimi in *L’Iguana* di Anna Maria Ortese”. In: *Italianistica*, A. XXXIX, N. 3:133-145.
- . 2011 *Cose dell’altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*. Bologna: Archetipo.