

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Altre versioni del perturbante Il fantastico femminile e le autrici ispanoamericane

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract In the last decades, the Fantastic Literature written by women has been the subject of various critical and theoretical works, which, from different standpoints, have tried to investigate the characteristics of the so called 'Female Fantastic': an extremely difficult task, if we take into account the wide range of concepts included in the heterogeneous notions of 'female' and 'female writing', whose theoretical survey has to be considered prior to any exploration of the 'Female Fantastic'. After a critical review of some of these most prominent theories about the Female Fantastic, this essay will try to point out through the close readings of "La celda" (1959), by Amparo Dávila, and "La casa de azúcar" (1959), by Silvina Ocampo, the function of the Fantastic written by women, which it is suggested lies in the subversion of the feminine models fixed by the masculine symbolic order and the patriarchal dominant discourse.

Keywords Female writing. Fantastic literature. Amparo Dávila. Silvina Ocampo. Unheimlich.

Sommario 1 Amare il mostro? Approssimazioni teoriche al fantastico femminile. – 2 Un canone ispanoamericano. – 3 Il femminile della scrittura: una definizione problematica. – 4 Il fantastico come sovversione: «La celda» di Amparo Dávila e «La casa de azúcar» di Silvina Ocampo.

1 Amare il mostro? Approssimazioni teoriche al fantastico femminile

A partire dagli anni Settanta le scritture fantastiche femminili sono state oggetto di molteplici e dettagliate riflessioni teoriche nelle quali, adottando una prospettiva di genere, si è problematizzata la definizione di 'perturbante' ela-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/034

485

borata da Sigmund Freud nel suo ben noto saggio del 1919, *Das Unheimlich*.¹ Come è risaputo, in quel testo Freud identificava fra i detonatori del perturbante proprio il femminile e il particolar modo il corpo della donna, oggetto al contempo di repulsione e di attrazione, come precisa Beatrice Manetti riprendendo le parole del padre della psicoanalisi:

il corpo della donna risulta sì agli occhi di Freud, l'Altro da sé percepito con angoscia da un soggetto maschile, ma solo in quanto «accesso all'Antica patria (*Heimat*) in cui ognuno ha dimorato un tempo, e che è anzi la sua propria dimora» dove «il prefisso negativo 'un' è un contrassegno della rimozione» storicamente operata dagli uomini dal loro essere «nati di donna». (2014, 527)

Data l'equazione freudiana 'perturbante / femminile', non deve risultare sorprendente se gli effetti dell'*Unheimlich* in un soggetto femminile raggiungono esiti antitetici e quasi paradossali, consistenti solitamente nel ribaltamento della reazione angosciata maschile dinanzi all'irruzione dell'alterità fantastica.

La tesi della prossimità del femminile all'elemento perturbante nelle sue più svariate manifestazioni letterarie (mostro, demone, fantasma, ecc.) è sostenuta, tra gli altri, anche da Monica Farnetti, che si è lungamente dedicata allo studio del fantastico femminile in chiave psicoanalitica. Secondo Farnetti, nel soggetto femminile ci sarebbe una disposizione di accoglienza verso il mostruoso che non porterebbe all'annichilimento ma piuttosto a un confronto foriero di metamorfosi, e questo in virtù della sostanziale diversità tra il soggetto maschile e quello femminile, che risulta essere «differently characterized in every one of its passions (anxiety too, in this case, has different matrices)» (Farnetti 2007, 50). Secondo la studiosa, dinanzi al perturbante il soggetto femminile sarebbe più incline a fornire una risposta emotiva, a livello testuale, di tipo «empatico» (Farnetti 2003, 17), manifestando «in luogo dell'atteggiamento conflittuale e angosciato a cui di norma associamo tale paradigma, un atteggiamento di apertura, gentilezza, compassione, addirittura affetto e amore» (17).² Quella empatica,

¹ Tra le letture più illuminanti al riguardo, successivamente oggetto di numerose riprese, ricordiamo Cixous 1976.

² Bisogna precisare, però, che alcune delle scrittrici prese in considerazione da Farnetti nel suo corpus (ad esempio Paola Masino, o Anna Maria Ortese) si muovono tra i territori del meraviglioso e del magico-realistico, cosa che determina, naturalmente, un'altra relazione con l'insolito, indipendente dal genere (biologico e sessuale) di chi scrive. Nel realismo magico, infatti, tra l'ordinario e lo straordinario non c'è conflitto, né attentato alcuno all'ordine e alla coerenza del reale, non c'è scandalo razionale, per dirla con Roger Caillois: i due statuti di realtà appaiono perfettamente conciliabili e per questo l'angoscia scompare. Sulla distinzione tra realismo magico e fantastico si veda Fernández 2001.

tuttavia, non sarebbe la sola modalità presente del fantastico femminile. Farnetti, difatti, rifuggendo le facili generalizzazioni, ammette la possibilità di un incontro col mostruoso carico d'angoscia, che sarebbe ad ogni modo meno traumatico rispetto a quello maschile, e pro-chererebbe, anzi, un'inedita affermazione identitaria:

The experience of anxiety is repositioned [...] as an opportunity for empowerment, as a circumstance through which the female subject, finding it the most appropriate means for self-representation, in a certain sense comes to the world and gives birth to herself, producing herself a subject and identifying herself - this must be emphasized - as a strong and powerful subject. For whom history, rather than coming to an end, is about to start. (Farnetti 2007, 49)

Il perturbante, perciò, rivestirebbe un'insospettata funzione di *empowerment* del soggetto femminile.

Un'altra ragione per associare il fantastico e il discorso femminile nella differenza costitutiva che vorrebbe riconoscerli la critica è suggerita dal significato stesso del termine *heimlich*. Questo racchiude in sé accezioni diverse e persino antitetiche, come Freud stesso precisa nel suo saggio: *heimlich* può significare 'familiare' ma anche «nascosto, tenuto celato in modo da non farlo sapere agli altri, o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare» (Freud [1919] 2013, 4209). *Unheimlich*, come annuncia il prefisso negativo tedesco 'un', non è pertanto solo ciò che non è familiare - cioè l'inconsueto che produce angoscia - ma anche ciò che doveva restare nascosto ed è stato invece portato alla luce - ciò che doveva essere taciuto ed è stato espresso: in questo senso, la scrittura femminile *tout court* potrebbe essere considerata perturbante.

Il fantastico, allora, non farebbe che potenziare la natura intrinsecamente inquietante della parola femminile: in quanto genere trasgressivo fondato su un discorso ellittico, ambiguo, grazie al quale possono manifestarsi l'inconscio e i desideri rimossi, esso sarebbe particolarmente congeniale all'espressione del soggetto femminile, tradizionalmente silenziato all'interno di un sistema maschile e patriarcale. Come bene ha argomentato Rosemary Jackson, il fantastico darebbe voce a tutto ciò che è stato escluso dalla cultura (1986, 65-72), costituendo per le scrittrici «un'occasione insperata per tentare forme inedite di rappresentazione del proprio desiderio», per dirla nuovamente con le parole di Farnetti (2003, 20). Questo desiderio si incarna nell'indicibile e nell'inesprimibile che, nonostante tutto, la letteratura fantastica dice ed esprime facendo vacillare le strutture dell'ordine culturale dominante.

2 Un canone ispanoamericano

Funziona così anche il fantastico femminile ispanoamericano? Nella ricca tradizione di letteratura fantastica scritta da donne in America Latina non mancano esempi che confermano alcune di queste riflessioni, come prova la selezione dell'antologia a cura di María Cecilia Graña (2006), *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittrici latinoamericane*. In questo volume ritroviamo una cospicua selezione di autrici 'diversamente fantastiche': vi compaiono Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941), Guadalupe Dueñas (Messico, 1920-2002), Amparo Dávila (Messico, 1928), Pía Barros (Cile, 1956), Aída Bahir (Cuba, 1958), María Elena Llana (Cuba, 1936), Marvel Moreno (Colombia, 1938-1955), Silvina Ocampo (Argentina, 1903-1993), Rosario Ferré (Porto Rico, 1938-2016), Luisa Valenzuela (Argentina, 1938), Ana María Shua (Argentina, 1951), Angela Martínez (Cuba, 1936), Rosalba Campra (Argentina, 1940), Alejandra Basualto (Cile, 1944), Martha Cerda (Messico, 1945), Noemí Ulla (Argentina, 1940-2016), Elena Garro (Messico, 1920-1998).

Soffermarsi sui testi raccolti in questa antologia - ad oggi una delle poche interamente dedicata alle autrici dell'America di lingua spagnola - si rivela molto utile perché consente immediatamente di verificare quanto sia eclettica la fenomenologia di ciò che chiamiamo 'fantastico femminile' ispanoamericano. All'interno di tale varietà esistono, naturalmente, alcune consonanze, per esempio nella scelta dei temi, molto spesso riguardanti esperienze esclusive del soggetto femminile, come la maternità (variamente declinata nei racconti di Guadalupe Dueñas, «Todos los sábados» e di Pia Barros, «Artemide»), oppure le pulsioni erotiche inconfessabili (come quelle incestuose del racconto «Oriane tía Oriane» di Marvel Moreno, o quelle adulterine di «Encuentro», di Rosalba Campra); vale quindi anche per questi testi ciò che Manetti (2014, 528) osservava a proposito delle scrittrici italiane: una certa prevalenza di quelli che Tzvetan Todorov denominò «temi del tu» ([1970] 1977, 129, 143), ossia l'insieme dei temi riguardanti la sfera della sessualità e del desiderio, ambiti dell'esperienza femminile tradizionalmente rimossi.

Nell'antologia di Graña (2006), revente è pure l'utilizzazione di *topoi*, temi e motivi della tradizione fantastica orientati dalla prospettiva di genere, che vengono così rifunzionalizzati: ricorre, ad esempio, la trasformazione della connotazione dello spazio domestico, da rifugio accogliente - metonimia della Grande Madre, come lo descrisse Gaston Bachelard nel suo *Poétique de l'espace* - a luogo ostile e perverso, secondo il modello del castello gotico (Amparo Dávila, «El huésped»); abbondante è la predilezione per il tema del doppio e per gli altri motivi che rimandano alla frammentazione/dispersione del soggetto (o, per converso, alla sua emancipazione): gli specchi (Amparo Dávila, «El espejo»; Aída Bahir, «Soñar») oppure le bambole (Ro-

sario Ferré, «La muñeca menor»; Silvina Ocampo, «La muñeca»), che sovente fungono da oggetti magici, ora eletti a strumento di agnizione, ora di distruzione del personaggio femminile. Allo sdoppiamento si collega anche la metamorfosi - figura legata alle identità fluide del mondo fantastico - e in particolare, l'animalizzazione (Luisa Valenzuela, «Pantera ocular»), mediante la quale il corpo femminile può sottrarsi o debordare la norma patriarcale e così attuare un movimento di ribellione / liberazione dell'immaginario.

Finora, però, la nostra lettura si è limitata a tentare una descrizione del fantastico femminile a livello tematico e semantico, rilevando una predilezione per aspetti che coinvolgono la dimensione esperienziale femminile, sulla quale la curatrice dell'antologia, María Cecilia Graña, ha scelto di porre l'accento.³ Ma è possibile, invece, circoscrivere un fantastico femminile discorsivo omogeneo e, soprattutto, nettamente separato da quello maschile?

3 Il femminile della scrittura: una definizione problematica

Il problema della scrittura fantastica femminile ci riporta alla più ampia e dibattuta questione della scrittura femminile, di cui si sono occupate femministe francesi come Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous,⁴ e, conseguentemente, alla questione della definizione del Femminile in genere, argomento complesso su cui è disponibile una sterminata bibliografia. Questa abbondanza di letteratura critico-teorica sembra confermare proprio un'aporia rilevata da Hélène Cixous, inerente alla natura stessa di ciò che chiamiamo il Femminile: all'interno di un sistema culturale fallocentrico e binario come quello occidentale, fondato su coppie dicotomiche e gerarchizzate, esso sembrerebbe infatti potersi delimitare solo per scarto, per opposizione rispetto al Maschile (Cixous 1995, 13-17); il Femminile sarebbe dunque, in ultima istanza, una sorta di significante vuoto.

Ciononostante, come accennavo in apertura, non sono mancate riflessioni che hanno tentato di descrivere, comprendere e sistematizzare il Femminile nel fantastico: uno dei primi è quello della studiosa belga Ann Richter, compilatrice dell'antologia *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* (1977), che ha il merito di aver spostato l'attenzione sulle spesso dimenticate creatrici femminili, e anche au-

³ Graña aveva trattato in maniera più distesa la tesi della centralità dell'esperienza nella costituzione del fantastico femminile nell'introduzione del numero monografico della rivista *Letterature d'America* dedicato alle scritture fantastiche femminili da lei curato (cf. Graña 2002).

⁴ In estrema sintesi, alla costruzione di una 'sintassi femminile', che è l'oggetto della riflessione delle studiose, contribuirebbe l'ambiguità derivata dalla convivenza di codici discorsivi diversi e persino opposti all'interno di un medesimo campo di enunciazione.

trice del saggio *Le fantastique féminin. An art sauvage* ([1984] 2002), dove discute dettagliatamente i profondi (a suo dire) vincoli tra il fantastico e femminile, avvalendosi delle suggestioni fornite dagli archetipi junghiani.⁵ Richter indica, tra gli elementi propri del femminile l'intuitività, la componente magica e irrazionale e la propensione a una spontanea comunione con la Natura (secondo l'archetipo della Grande Madre), intesa come dimensione autentica primordiale dell'essere e inevitabilmente antitetica alla Cultura, che coinciderebbe invece con il regno della ragione e quindi con il Maschile. Il Femminile, insomma, si delinea nel lavoro di Richter come una sostanza astorica, un'essenza mitica e quasi mistica:

Les révélations de la littérature fantastique actuelle nous ramènent dans la voie de la vie et de la sagesse. Car les exigences de la nature qu'elle incarne ne sont pas seulement matérielles, mais aussi spirituelles. L'exacerbation de l'intellect a totalement coupé l'homme dit civilisé du discernement intuitif. Devant les désastres dont cette démesure nous menace, le salut ne repose-t-il pas sur la restauration des valeurs féminins? ([1984] 2002, 195)

Tuttavia, già un quarto di secolo fa, Helena Araújo metteva in guardia contro il pericolo di far coincidere 'i valori femminili' con la sensibilità, l'irrazionalità o il mero dato biologico, qualità anch'esse fabbricate da pratiche discorsive e politiche (1994, 17); e in quegli stessi anni, filosofe femministe come Judith Butler proponevano di leggere il genere come una *performance*, ovvero «a corporeal style, an act, as it were, which is both intentional and performative, where performative suggests a dramatic and contingent construction or meaning» (Butler [1990] 2006, 190; corsivi nell'originale). Butler intende il genere come una finzione culturale, rigettando quindi del tutto un'interpretazione essenzialista del femminile quale quella suggerita dalle femministe francesi e da Richter nella sua lettura del rapporto tra fantastico e femminile.

Nell'ambito della critica letteraria, smentiscono la presunta contiguità costitutiva tra femminile / irrazionale / fantastico postulata da Richter le osservazioni della stessa María Cecilia Graña (2002) sul fantastico novecentesco latinoamericano. Graña, infatti, constata che la tensione alla riconciliazione con l'alterità, così come la riduzione a identità delle coppie opposte (reale/irreale, sogno/veglia, sé/altro da sé) indicate come peculiarità del fantastico femminile, siano in realtà elementi caratteristici di tutto il fantastico moderno, che registra

⁵ Un orientamento simile è adottato anche da Zoe Jiménez Corretjer (2001), che si basa sulla lettura della simbologia archetipica femminile primigenia per elaborare il concetto di *profotemino*, imparentato, secondo la studiosa, con quello di femminile universale.

l'indebolimento del paradigma della Modernità e la crisi del soggetto nella postmodernità: gettato in un reale le cui leggi appaiono incomprensibili, l'individuo è obbligato a una nuova esplorazione delle frontiere del sé e del reale stesso. Per questa ragione non può considerarsi esclusiva del fantastico femminile neppure la predilezione per i temi del «fantástico interior», come ha asserito María G. Akrabova nel suo studio *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*, in cui riprende la classificazione proposta da Juan Herrero Cecilia (2014, 764-72, ed. digitale). Secondo Akrabova, i temi del fantastico interiore - cioè, tutti quegli eventi fantastici che sono il frutto della percezione soggettiva del personaggio⁶ - sarebbero caratteristici del fantastico femminile perché essi implicano «cuestiones sobre la estructura de la subjetividad y la formación y la percepción de la identidad» (772, ed. digitale). Tuttavia, un'ampia letteratura dimostra che tali preoccupazioni sono presenti in tutto il fantastico contemporaneo.

Alla luce di queste riflessioni, identificare nei testi scritti da donne ricorrenze discorsive che permettano di caratterizzare l'enunciazione o la retorica del fantastico femminile e di distinguerla chiaramente da quella maschile, risulta impresa ardua. Le proposte in questa direzione, peraltro non sempre puntuali e sistematiche, non convincono del tutto. Cynthia Duncan, ad esempio, in uno studio dedicato al rapporto tra narrazione e focalizzazione in alcuni racconti fantastici di autrici ispanoamericane tra cui Garro e Ocampo, osserva che le narratrici spesso usano «narrative strategies that lead us to question the authority normally attributed to first-person male narrators and the omniscient voice which speaks from the perspective of a male» (1995, 235). Akrabova (2014, 704, ed. digitale) sostiene che nel testo femminile sia più frequente l'adozione di strategie narrative volte ad aumentare l'identificazione del lettore. Vanessa San Román Erburu, invece, elenca più puntualmente alcune di queste strategie della narrativa femminile, insistendo sui racconti fantastici di Ocampo:

Entre las estrategias, digamos subversivas, de estos textos destacan la falta de finales cerrados, la ruptura con lo que se considera un punto de vista lógico y la perturbación y tensión de las voces narrativas. Estos levantamientos ejercen de resortes para la creación de un espacio del 'yo' femenino y provocan por sí mismos una ruptura con el discurso hegemónico conocido. (2013, 171)

⁶ Tra i temi del fantastico interiore rientrerebbero il doppio, con tutte le sue varianti; il sogno e la sua proiezione sull'esperienza vissuta dal personaggio; la follia e il fantastico para-psicologico; il tema dell'Amore e della Morte («desde la visión soñadora y subjetiva del personaje. Este tema suele ir unido al de la Mujer Fatal o de la Mujer Ideal»); le apparizioni, che perseguitano il personaggio; le trasfigurazioni dello spazio e del tempo; l'opera apocripa e la finzione che sconfinano nella realtà (Akrabova 2014, 581-99, ed. digitale).

Mi sembra, però, che le strategie fin qui individuate siano comuni a tutta la narrativa fantastica, indipendentemente dal genere di chi la scrive: la rottura della consequenzialità logica, ad esempio, è consueta nella poetica di Felisberto Hernández, l'assenza di finali chiusi è una soluzione abituale di molti racconti di Julio Cortázar – per limitarci a citare solo due tra gli autori canonici –, mentre l'identificazione del lettore con le vicende narrate, ad esempio attraverso narrazione in prima persona con focalizzazione interna, è risorsa classica del fantastico. Non sembra dunque essere nel livello strutturale o discorsivo dove possiamo rinvenire una traccia inequivocabile del Femminile nel testo fantastico. Giungono a conforto di questa posizione le considerazioni di Rita Felski che mi paiono utili per precisare la nozione di Femminile in letteratura:

it is impossible to speak of 'masculine' and 'feminine' in any meaningful sense in the formal analysis of texts; the political value of literary texts from the standpoint of feminism can be determined only by an investigation of their social functions and effect in relation to the interests of women in a particular historical context and not by attempting to deduce an abstract literary theory of 'masculine' and 'feminine', 'subversive' and 'reactionary' forms in isolation from the social conditions of their production and reception. (1989, 2)

Per individuare una specificità alla categoria di 'fantastico femminile' suggerisco allora di tornare alla nozione di fantastico come genere di trasgressione che ho menzionato all'inizio, rifacendomi alle posizioni di Jackson ([1981] 1986), e su cui anche gli studi che ho appena citato insistono. Queste studiose, infatti, mettono a fuoco il fatto che il fantastico, sia esso scritto da uomini o da donne, opera una trasgressione dei limiti imposti alla realtà dai valori culturali e ideologici dominanti in un determinato momento storico.

Il fantastico femminile, pertanto, troverebbe una propria specificità quando attraverso questa infrazione costante del limite aiuta a ridefinire il ruolo del soggetto femminile e soprattutto l'immaginario che lo accompagna, contravvenendo l'ordine simbolico dominante. Questo è quanto teorizza, convincentemente, Gloria Alpini (2005), la quale segnala come tratto costitutivo del fantastico femminile proprio il sovvertimento dei modelli di rappresentazione della donna fissati dalla norma della tradizione culturale che esso realizza:

The Female Fantastic involves a 'poetic of perversity', that does not celebrate but rather rejects and 'perverts'/distorts/misrepresents/changes the traditional representation of women as something perfect/abstract/idealized. [...] Thus, the Female voices chooses paradoxically the Fantastic to assert that a woman is no fantastic, silent creature.

The Female Fantastic paradoxically fills in the lack of a discourse by woman on herself as a real creature. [...] By deconstructing female identity, women writers develop a female consciousness increasingly able to produce 'uno spazio bianco' after 'new imaginative resources combat old ones'. (Alpini 2005, 43-4)

La proposta di Alpini centrata su una «poetic of perversity» mi sembra particolarmente produttiva perché identifica nei testi femminili una strategia ricorrente (il sovvertimento del modello) e una funzione per il fantastico (il rinnovamento dell'immaginario sul femminile); ciò che il fantastico riesce a plasmare qui non è solo l'identità femminile (il processo di consapevolezza o di *empowerment* di cui parla Farnetti), ma «the changeability of narrative structures necessary to dismantle the collective/male imaginary and create a new imaginary for women» (2005, 44), raggiungendo esiti profondi e capillari.

4 Il fantastico come sovversione: «La celda» di Amparo Dávila e «La casa de azúcar» di Silvina Ocampo

Come esempi di racconti imperniati sulla trasgressione della norma e sul sovvertimento dell'immaginario, vorrei ricordare «La celda», di Amparo Dávila, incluso nella raccolta *Tiempo Destrozado*, e «La casa de azúcar» di Silvina Ocampo, apparso in *La furia*: non è secondario che i volumi siano stati ambedue pubblicati nel 1959 e che tanto Amparo Dávila, annoverata tra gli scrittori della cosiddetta *Generación de Medio Siglo*,⁷ quanto Silvina Ocampo, orbitante attorno alla rivista *Sur*, appartennero a quei circuiti letterari che promossero il rinnovamento culturale tra gli anni Trenta e Cinquanta, rispettivamente in Messico e in Argentina.⁸ Circuiti prevalentemente maschili all'interno dei quali queste scrittrici seppero acquisire un ruolo e una voce autonoma. Non deve stupire pertanto che proprio le figure femminili siano spesso al centro della loro narrativa, nella quale portano implicitamente avanti la critica ai modelli e ai ruoli femminili previsti dalla cultura patriarcale: il fantastico, come vedremo, viene assunto in quanto codice di denuncia del reale.

Questo è ciò che avviene, ad esempio, in «La celda», titolo che richiama immediatamente l'attenzione su due elementi centrali del racconto: la preminenza dell'elemento spaziale e la condizione di reclusione metaforica patita dalla protagonista. Di fatto, un'operazione di controllo analoga a quella del sistema carcerario è continuamente

⁷ Per approfondimenti sulla *Generación de Medio Siglo*, rimando a Pereira, Albarrán 2006 e a Martínez Carrizales 2008.

⁸ Al riguardo si veda Bravo Alatraste 2008; Gramuglio 2001.

te esercitata su María, giovane donna aderente ai modelli femminili dell'alta borghesia, dalla madre, la signora Camino. In quanto vedova, quest'ultima assume su di sé la funzione maschile di *pater familias*, divenendo così, all'interno dello spazio domestico, depositaria del potere e della funzione di controllo della figlia, le cui attività si svolgono quasi unicamente nella sfera privata della casa. Questa funzione di controllo è peraltro amplificata dagli altri membri della famiglia, una sorte di attante collettivo che osserva costantemente il comportamento di María, sottoposta a una rigida *routine* di orari e attività condivise. Come segnala Lucía Guerra Cunningham, per il soggetto femminile la casa non è solo luogo di intimità e accudimento delle relazioni familiari: «por el contrario, se convierte en una espiral que va de la clausura espacial a la no participación en la cultura oficial y en la mutilación de la existencia» (2012, 821). Questa risignificazione dello spazio domestico, sebbene non esclusiva del fantastico, trova in esso, e ancor più nel gotico, qui apertamente evocato, una declinazione particolarmente efficace. Lo spazio chiuso della casa e delle ripetizioni delle occupazioni domestiche, infatti, si presta ad essere trasfigurato dall'irruzione del perturbante: ciò che è *heimlich* diviene allora *unheimlich*.

Lelemento perturbante si manifesta in «La celda» in un'entità maschile innominabile, che sistematicamente visita la giovane donna di notte, nel segreto della sua stanza. Tale presenza costituisce un vero e proprio silenzio testuale, giacché essa viene solo allusa, ora tramite l'aggettivazione indefinita, «aquella presencia» (Dávila 2009, 40), ora tramite la tipica designazione ambigua del fantastico, il deittico «él»; inoltre, come veri e propri vuoti - linguistici e di senso - affiorano nel testo anche le attività cui «él» costringe la donna.⁹ Fiaccata da queste misteriose e angosciose attività notturne, che intuiamo essere intimamente legate alla sfera erotica della protagonista giacché al tempo stesso desiderate e temute, María Camino si sottrae progressivamente all'ordine borghese e patriarcale della sua vita, che la vede intrappolare in una ripetizione di compiti tradizionalmente femminili, come «preparar mermeladas y pasteles, sentarse a tejer junto a su madre, leer varias horas, escuchar música» (40): la prigionia evocata nel titolo è anche questa.

La rinuncia a tali ritualità costrittive, cui María pare adeguarsi, seppur con riluttanza, è vissuta però in modo angoscioso: «Eso había sido ayer y qué lejano parecía [...] Ahora ya no podría hacer eso, ni nada. Ya no tendría paz ni tranquilidad. Cuando terminaron de desayunar, María subió a su cuarto y lloró sordamente» (40). Tant'è che María stessa intravede nel matrimonio l'unica via per liberarsi

⁹ Gutiérrez Piña individua nella «poética del silencio» l'origine dell'effetto inquietante dell'estetica di Dávila. In questi silenzi risiederebbe anche «el sentido trascendental de la experiencia humana representada en la obra de Dávila» (Gutiérrez Piña 2018, 134).

dalla condizione di sofferenza che l'irruzione dell'elemento perturbante sembra infliggerle e tornare alle sue occupazioni abituali.

Eppure, una spia linguistica dell'ambivalenza rispetto al destino di moglie che la attende, la si può scorgere nell'uso intenzionalmente ambiguo del pronome 'él', riferito prima a José Juan Olaguíbel, il futuro marito, e poi all'innominabile presenza:

María Camino se dió cuenta, un día, de que José Juan Olaguíbel podría ser un refugio para ella, o tal vez su única salvación. Podría casarse con él, viajar mucho, irse lejos, olvidar... Tenía bastante dinero, y podría llevarla adonde él no la encontrara. Luchando contra su natural timidez, comenzo a ser amable con él y a conversar. (41)

Sebbene l'uso del corsivo tenti di disambiguare, «él» ed «él» finiscono inevitabilmente per sovrapporsi, confondendosi, almeno da un punto di vista linguistico.

La prospettiva della reclusione in un'altra cella, quella metaforica del matrimonio e delle convenzioni sociali che esso comporta, si rivela però in breve tempo altrettanto insopportabile:

Se dio cuenta con gran tristeza y desencanto que aquel hermoso juego de liberación la había cansado y que no quería saber ya ni de la boda, ni de José Juan, ni de nada [...] quería encerrarse en su cuarto, sola, sin ver a nadie, ni siquiera a su madre y a Clara, estar sola, cerrar los ojos, olvidar todo, no oír ni una palabra, nada, 'la casa, los muebles, las alfombras, la ropa blanca, las cortinas, la casa, la modista, los muebles, la vajilla...'. (42)

La follia - segnalata a livello da testuale da uno slittamento della narrazione dalla terza alla prima persona e sottolineata graficamente dall'adozione del corsivo - è il prezzo che María Camino dovrà pagare per aver provato anche piacere negli incontri con l'entità misteriosa e per aver desiderato altro rispetto al matrimonio: in altre parole, per aver varcato gli steccati del genere e della classe, che prevedono un certo tipo di femminilità remissiva. D'ora in poi, vivrà reclusa in un allucinatorio «castillo oscuro y frío como todos los castillos; yo sabía que él tenía un castillo... ¡qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo!» (Dávila 2009, 43), prigioniera dei propri deliri. Come spiega Cecilia Eudave (2008, 109), in Dávila l'elemento mostruoso funge da sdoppiamento dei desideri più nascosti dei personaggi e consente loro di evadere passivamente da una realtà intollerabile, senza vedere compromessa la propria virtù: la pulsione trasgressiva che consentirà alla protagonista di liberarsi definitivamente del futuro sposo viene difatti proiettata all'esterno. L'incontro con il perturbante e l'infrazione fantastica sospendono solo temporaneamente l'ordine che regge la casa, ma si ripercuotono invece in modo irreversibi-

le sull'unità del soggetto, che perviene a una metamorfosi identitaria tutt'altro che positiva.

Di segno inverso invece le conseguenze dell'irruzione del fantastico in «La casa de azúcar», di Silvina Ocampo, che ricorre al tema del doppio, consueto nella poetica della scrittrice argentina, per raccontare di un incontro 'empatico' e liberatorio con l'elemento perturbante, analogo a quello cui alludeva Farnetti. L'alterità fantastica si manifesta, questa volta, attraverso la metamorfosi della protagonista, Cristina, in Violeta, la cantante che aveva abitato la casa dove la donna e il suo giovane sposo si sono appena trasferiti e dove si amano «a la locura» (Ocampo 1959, 35) e sono felici, «tan felices que a veces me daba miedo» (33), come riferisce il narratore in prima persona, che è anche il soggetto della focalizzazione del racconto. Un vestito di velluto «muy escotado» (34) che Cristina riceve dal postino e che dice di aver acquistato con l'aiuto economico della madre è ciò che genera una prima metamorfosi nel carattere della donna, la quale, sempre secondo l'opinione del narratore, da allegra e gioviale diviene nervosa e inquieta. Gli eventi insoliti che hanno luogo nel racconto, disposti secondo un climax ascendente - da un banale scambio di persona sino alla prodigiosa capacità di cantare con una voce nuova - sono accolti dalla protagonista senza stupore, come accade di frequente nel fantastico ocampiano, tanto che la donna constata impassibilmente: «Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada» (40). Il vero tormento è quello provato dal narratore di fronte al radicale cambiamento della moglie: un punto, questo, su cui tornerò più avanti.

In questa occasione, per ragioni di pertinenza e per non dilungarmi eccessivamente, mi limiterò a cogliere quegli elementi che permettono una lettura in contrappunto con il racconto di Dávila. Questi si ravvisano essenzialmente 1) nella costruzione dello spazio, imperniata attorno agli spazi domestici / spazi interiori; 2) nel conflitto della protagonista con una norma imposta dall'esterno, inerente al ruolo della donna nella relazione coniugale e nella società; 3) nella metamorfosi del personaggio, determinata dall'incontro col perturbante; 4) nelle strategie di testualizzazione di tale perturbante.

Come «La celda», anche «La casa de azúcar», di Silvina Ocampo, si svolge entro lo spazio domestico, quello tradizionalmente deputato all'azione del soggetto femminile e prediletto dalla letteratura fantastica. La sua connotazione, apparentemente antitetica a quella della *celda* di Dávila, ha un'evidente valenza metaforica e simbolica, la cui natura ironica intendiamo solo alla fine del racconto, dal momento che da questa «casita [...] que parecía de azúcar» (Ocampo 1959, 33) la cui «blancura brillaba con extraordinaria luminosidad» (33) e di cui il narratore perentoriamente afferma: «era el lugar ideal: la casa de nuestros sueños», la protagonista alla fine fugge («Una noche de invierno huyó», 43), proprio come da una prigioniera.

Tutto il racconto svela dunque progressivamente il carattere illusorio del perfetto sogno d'amore coltivato dal narratore, che scopriamo essere basato su delle menzogne reciproche: per aggirare le superstizioni della donna, timorosa dell'influenza che il destino degli inquilini che li hanno preceduti possa avere su di loro, lui non le ha rivelato che la casa in cui vivono è stata già abitata; Cristina, a sua volta, non rivela al marito da dove proviene il vestito di velluto, e sembra essere intenta in tutta una serie di attività segrete. Ciò che si disgrega, questa volta, è il sogno dell'amore romantico – una finzione culturale che fissa il ruolo dei generi secondo copioni prestabiliti – nel quale l'uomo e la donna si concepiscono come unità indistinta: e mentre crolla questa norma anch'essa patriarcale, i confini della realtà si fanno labili e si dissolvono, minacciati dallo scambio continuo delle identità, che sembra compiersi addirittura attraverso una trasmigrazione delle anime. Nei paragrafi finali del racconto, infatti, apprendiamo che anche Violeta, negli ultimi giorni prima di morire, aveva avvertito che qualcuno stava usurpando la sua vita.

Prima della metamorfosi, Cristina assomiglia al modello femminile incarnato (e messo alla berlina) tramite la protagonista del racconto di Dávila: anche Cristina, un tempo, era appassionata di teatro, esperta nella preparazione di «ricos postres, un poco pesados, a base de crema batida y de chocolate» (Ocampo 1959, 35) o dedita a comporre «adornos de la casa con volantes» (35). L'ingresso nello spazio fantastico della casa scatena però la progressiva acquisizione degli attributi di Violeta, la donna enigmatica, misteriosa e libertina che prima di Cristina aveva vissuto nella 'casa di zucchero'. L'incontro con il perturbante non genera qui lo sprofondamento della ragione nell'abisso, come nel racconto di Dávila, ma piuttosto la nascita al mondo di un soggetto femminile liberato: Cristina, ormai tramutata in Violeta, lascia lo spazio chiuso della casa e abbandona il marito. Ma è realmente questo ciò che è avvenuto? Davvero questa è una storia di trasmigrazione delle anime?

Tutti i racconti di *La furia y otros cuentos* appaiono polisemici e ambigui, aperti, mai del tutto decifrabili. Come asserisce Campra, queste storie: «aparentemente no desembocan en ninguna parte, sino en el hecho mismo de ser contadas [...] se centran en una situación captada en su punto de tensión máxima. Lo que las tensa, sin embargo, está más allá del marco del relato: algo invisible, o tal vez inexistente» (1997, 190). Anche in «La casa de azúcar» gli elementi che concorrono alla costituzione del senso ordiscono una doppia trama di significati, più o meno sotterranei e invisibili; essi sembrano rimandare alla possibilità che qualcosa si celi nel rovescio del testo.

Una lettura attenta agli indizi disseminati nel racconto rivela allora che Ocampo non si accontenta di mettere in discussione l'ordine patriarcale attraverso un'avventura atipica di emancipazione femminile. Ciò che l'autrice mina e fa vacillare è l'autorevolezza della voce

narrante maschile, cui naturalmente il lettore tende a credere. Come spiega Duncan (1995), sebbene inizialmente siamo portati a sposare il punto di vista del narratore maschile, il quale ci presenta Cristina, grazie al riferimento alle sue superstizioni, come una creatura irrazionale, più progredisce la narrazione più aumentano gli elementi 'non razionali' attribuibili al narratore stesso: le frequenti allusioni all' 'amore folle' e al suo timore che qualcosa infranga tale felicità, l'insistenza sul persistente stato di inquietudine in cui l'uomo è sprofondato, la sua gelosia *de todo*, sono infatti dettagli che non devono essere tralasciati, perché rivelatori della sua condizione psicologica e quindi della sua (scarsa) affidabilità. Le modalizzazioni e le formule dubitative presenti nel racconto tradiscono l'ingannevolezza di questo narratore, che nel finale si manifesta apertamente: «Desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta» (Ocampo 1959, 43). Questo «para mí» dispiega allora quel rovescio del racconto che menzionavo poc'anzi. Alla fine, come puntualizza la stessa Duncan, sappiamo con sicurezza soltanto una cosa: «The only thing that is certain at the story's end is that Cristina is no longer living with her husband» (1995, 66). Ma ciò che il racconto celebra, a più livelli, attraverso questa storia di presunto scambio delle identità e di sicuro fallimento coniugale, è una liberatoria confusione dei ruoli, come conferma la frase finale pronunciata dal narratore: «Ya no sé quién fué víctima de quién, en esa casa de azúcar, que ahora está deshabitada» (Ocampo 1959, 43).

La destabilizzazione proposta da Ocampo in questo racconto (e in generale, nella sua opera narrativa¹⁰) appare dunque assai più radicale di quella attuata da Dávila, i cui personaggi femminili, sebbene siano figure di mediazione e manifestazione del perturbante, non riescono a scardinare l'ordine patriarcale dominante.¹¹ Tutte e due le autrici, però, si servono del fantastico e delle sue finzioni trasgressive per criticare i modelli e le convenzioni preesistenti. Questa, che è in realtà una proprietà del fantastico in generale, come prima accennavo, deve invece considerarsi una funzione specifica del fantastico scritto dalle donne. Tutt'altro che letteratura d'evasione, il fantastico può allora essere utilizzato come uno strumento per discutere e ripensare le realtà sociali e politiche: il suo intrinseco potenziale sovversivo diviene così un grimaldello per scardinare i discorsi culturali ed ideologici egemoni, allo scopo di promuovere attraverso la letteratura denunce e rivendicazioni femminili e - se intendiamo il femminile come una categoria politica, così come abbiamo visto in Felski (2009) - più o meno implicitamente femministe.

10 Al riguardo si veda, ad esempio, Hernán Suárez 2013, o i saggi contenuti in Klinenberg, Zullo-Ruiz 2016.

11 Per approfondimenti sulle figure femminili nella narrativa di Dávila rimando a Cázares H. 2009.

Bibliografia

- Akrabova, María G. (2014). *El signo y el espejo. Aproximaciones a lo fantástico femenino* [ebook]. México: Ediciones Eón.
- Alpini, Gloria (2005). «From Female Archetypes to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to 'le fantastique féminin'». *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, 1(2), 35-46.
- Araújo, Nara (1994). «¿Escritura femenina? El campo vedado y la paradoja...». Regazzoni, Susanna; Buonomo, Leonardo (a cura di), *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 17-18.
- Bravo Alariste, Paula Klitzia (2008). «Ámparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo». *Temas y variaciones de literatura*, 30, 133-55.
- Butler, Judith [1990] (2006). *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. London; New York: Routledge.
- Campra, Rosalba (1997). «Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible». *América. Cahiers du Criccal*, 17, 189-97. DOI <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1999>.
- Cázares H., Laura (2009). «Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Repeticiones y variaciones». *Casa del tiempo*, 5(14-15), 75-9. URL <https://goo.gl/q9omCK> (2019-03-21).
- Cixous, Hélène (1976). «Fiction and its Phantoms. A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "uncanny")». *New Literary History*, 7(3), 525-548 + 619-645. DOI <https://doi.org/10.2307/468561>.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Dávila, Amparo (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duncan, Cynthia (1991). «Double or nothing? The Fantastic Element en 'La casa de azúcar'». *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 20(2), 64-72.
- Duncan, Cynthia (1995). «An eye for 'I': Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority». *INTI*, 40-41, 233-46. URL <https://goo.gl/9ZHnoz> (2019-03-21).
- Eudave, Cecilia (2008). *Sobre lo fantástico mexicano*. Orlando (FL): Letra Roja.
- Farnetti, Monica (2003). «Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante». Chiti, Eleonora; Farnetti, Monica; Treder, Uta (a cura di), *La perturbante. 'Das Unheimlich' nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi, 9-22.
- Farnetti, Monica (2007). «Anxiety-Free: Rereadings of the Freudian 'Uncanny'». Billiani, Francesca; Sulis, Gigliola (eds), *The Italian Gothic and the Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 46-58.
- Felski, Rita (1989). *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Fernández, Teodosio (2001). «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica». Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 283-97.
- Freud, Sigmund [1919] (2013). «Il perturbante». Musatti, Cesare (a cura di), *Opere Complete* [ebook]. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gramuglio, María Teresa (2001). «La literatura en los años treinta y la aparición de *Sur*». Vázquez, María Cecilia; Pastormerlo, Sergio (eds), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 27-45.
- Graña, María Cecilia (2002). «Introducción». *Letterature d'America*, 22(90), 5-29.

- Graña, María Cecilia (a cura di) (2006). *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittrici latinoamericane*. Roma: Fahrenheit 451.
- Guerra Cunningham, Lucía (2012). «Género y espacio. La casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas». *Revista Iberoamericana*, 241, 819-38. DOI <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6975>.
- Gutiérrez Piña, Claudia L. (2018). «Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. 'El último verano' de Amparo Dávila». *Revista de Literatura Mexicana*, 29(2), 133-51. DOI <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1133>.
- Hernández Suárez, Carolina (2013). «El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, 367-78. DOI https://doi.org/10.5209/rev_alhi.2013.v42.43672.
- Jackson, Rosemary [1981] (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. 2a ed. Buenos Aires: Catálogos.
- Jiménez Corretjer, Zoe (2001). *El fantastico femenino en España y América*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Klingenberg, Patricia; Zullo-Ruiz, Fernanda (2016). *New Readings of Silvina Ocampo. Beyond Fantasy*. Woodbridge: Tamesis.
- Manetti, Beatrice (2014). «Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres». *California Italian Studies*, 5(1), 526-49.
- Martínez Carrizales, Leonardo (2008). «La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso». *Tema y variaciones de literatura*, 30, 19-38.
- Ocampo, Silvina (1959). *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur.
- Pereira Armando, Albarrán Claudia (2006). *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo. 1947-1968*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Richter, Ann (1977). *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours*. Paris: Marabout.
- Richter, Ann [1984] (2002). *Le fantastique féminin. Un art sauvage*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- San Román Erburu, Vanessa (2013). «'La casa de azúcar' de Silvina Ocampo: los agrídulces cimientos de la identidad femenina». Soler Gallo, Miguel; Navarrete Navarrete, María Teresa (eds), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma: Aracne, 167-76.
- Todorov, Tzvetan [1970] (1977). *Introduzione alla letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.