



Citation: G. Iacoli (2025)
La casa nasconde. Appostamenti, provocazioni, voci del contemporaneo. (Masino, Lispector, Millás, Perec). *Lea* 14: pp. 35-46. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16207>.

Copyright: © 2025 G. Iacoli.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La casa nasconde. Appostamenti, provocazioni, voci dal contemporaneo (Masino, Lispector, Millás, Perec)

Giulio Iacoli

Università di Parma (<giulio.iacoli@unipr.it>)

Abstract

The article aims to detect and define a characteristic motif, in contemporary literature: that of the solitary exploration of (or reclusion inside) domestic space, which allows a character, or a narrator, to unveil daily scenes of intimacy. Albeit based on quite heterogeneous narrative contents and situations, the comparison brings to the fore some specific, unsettling spatial dynamics and metaphors, thus enriching our conception of geocritical analysis. In their intrinsic diversity, such books as Masino's *Nascita e morte della massaia*, Lispector's *A paixão segundo G.H.*, Millás' *Desde la sombra*, and Perec's *La Vie mode d'emploi*, all testify to the relevance of seeing while remaining unseen, disclosing the perturbing power of a home that conceals its secret core.

Keywords: Contemporary Fiction, Geography, Interiors, Seeing, *Unheimlich*

1. Una tradizione accogliente

Le traiettorie squisitamente novecentesche – e, in un caso, ultracontemporanee – che le mie note di lettura intendono percorrere si rifanno a una leggibile transizione fra le rappresentazioni narrative del privato ottocentesco e le innovazioni profonde, a livello di mentalità, introdotte e rispecchiate dalla cultura novecentesca. Al cui interno, ha scritto Carlo Pagetti, riferendosi alle figure degli esuli in fuga, o autoesiliati, di Joyce come a forme della cultura di massa, da Poe ai *scientific romances* di Wells, “non esistono dimore sicure, e ogni spazio domestico può essere invaso da oscure forze diaboliche” (Pagetti 1988, 23); meglio ancora, “[l]a registrazione della illusorietà della sicurezza offerta dalla dimora-utero” si fa “motivo ricorrente” (*ibidem*).

E d'altro canto, come ha suggerito Vittorio Roda, per le forme della letteratura italiana, già in Verga e nelle sue “stan-

ze-prigione” (2002, 57), si celebra la smentita del mito ottocentesco, “caro alla riflessione del Benjamin, della casa-guscio o casa-custodia”, smentita che “vede il guscio incrinarsi e l’abitazione aprirsi a spiacevoli intrusioni” (55). Né, ancora ragionando della grande stagione della narrativa realista in Europa, sfuggirà la solenne demistificazione del sogno della casa, quale contrassegno dell’ascesa verso il conseguimento di una salda posizione borghese, come degli agi che le sono connessi, intrapresa da Zola nell’*Assommoir*.¹ Ancora, facendo rientro fra i confini nazionali, è appena il caso di ricordare come la notissima figurazione pascoliana del nido, nei molteplici livelli (spaziale e psichico-esistenziale, familiare e sociale) da esso sottesi, venga a essere ancorata a un’intrinseca vulnerabilità, alla visualizzazione delle minacce che premono, dal mondo esterno, sul nucleo familiare medesimo.²

In altri termini, nella permutabilità interno-esterno che lo struttura, il percorso tematico che conduce al Novecento reca iscritti i segni di una complessiva vocazione all’inabitabilità del mondo (di cui tutto Beckett o la gaddiana *Cognizione del dolore* sarebbero risultati campioni indiscussi), o quantomeno della patente precarietà degli interni, come riflesso dello stesso mondo esterno, e dei sogni che vi si possono concepire, stando alla *topoanalyse* di Bachelard (1975) – degli interni borghesi come di quelli che fanno da sfondo alla vita delle classi popolari.

Da un’altra, meno pronunciata prospettiva, si può rilevare la specificità di una fenditura: una linea che attraversa la modernità letteraria costeggiando, o impiegando, essa stessa, i modi della rappresentazione realistica, per sabotarne, più o meno esplicitamente, l’ideologia, gli stessi fini rappresentativi. È la linea su cui ha insistito Michelle Perrot, in un acuto saggio sulle raffigurazioni narrative degli spazi del privato che prepara gli esiti della sua maestosa, accuratissima *Histoire de chambres* (2009), limitandosi a prendere in considerazione, in questo caso, una tradizione letteraria di lingua francese, che legge come “scuola della camera”. Si tratta di un orientamento caratterizzato dalla tendenza alla miniaturizzazione del romanzo e, si può aggiungere pensando al livello precipuo della costruzione degli ambienti narrativi, all’intensificazione descrittiva dello spazio romanzesco,³ intesa a rompere “sia con la tradizione del romanzo d’avventure che con quella del romanzo sociologico e sentimentale” (Perrot 2003, 516), dal *Voyage autour de ma chambre* di de Maistre a *Oblomov* di Gončarov, romanzo quest’ultimo, leggibile come “espressione dell’impotenza rassegnata dell’uomo russo di metà Ottocento: ma [...] anche l’affermazione ostinata del diritto alla felicità e all’autonomia” (514), dal Des Esseintes di Huysmans, *À rebours*, al Perec di *Les Choses* e *Un homme qui dort*.

Ora, il discorso che intendo intraprendere tiene idealmente sullo sfondo questa tradizione rappresentativa, per sviscerare alcune questioni identificative e interpretative a proposito di un motivo correlato agli orientamenti narrativi sopra richiamati, e tuttavia in parte autonomo. Con il riferimento all’espressione proverbiale “la casa nasconde”,⁴ miro a puntualizzare la capacità di alcuni interni notevoli di addensare instabilità, o inquietudine, narrativa, fra il personaggio e la narrazione di ordine mimetico-realistico, promuovendo un assottigliamento di distanze e distinzioni, una crescente assimilazione di soggetto contemplante e oggetto osservato. Intendo, in senso proprio, delineare un gioco, o sfida, basato sul provocare, mettere in discussione la tenuta referenziale delle

¹ Stringendo ulteriormente la propria inquadratura critica, Michelle Perrot illustra in questi termini la parabola narrativa di Gervaise, la protagonista: “[l]a sua decadenza si iscrive nel disfacimento della camera” (2011, 226-27).

² Nella celebre, anche per via del suo longevo impiego nella manualistica scolastica, *X agosto*, in *Myricae*, tale complesso figurativo viene esemplarmente articolando facendo leva sul parallelo, esplicitato dalle strofe, tra il nido cui cerca invano di fare ritorno la rondine, e il nido umano-paterno.

³ Sul problema teorico e sul rapporto fra sguardo semiotico, romanzo ottocentesco e *technèmes* propri del secolo in questione, ancora illuminanti le pagine del capitolo “Testo e architettura” in Hamon 1995, 17-61.

⁴ Espressione privata, beninteso, del suo completamento ironico-sentenzioso, “ma non ruba”.

spazialità in interni edificate dalla scrittura, problematizzando, su un piano più generale, posizioni, possibilità di agire, interrelazioni fra i personaggi romanzeschi e gli altri, il mondo circostante dal quale i soggetti si sono volontariamente ritirati, o sono statutariamente esclusi.

2. Una fantasia di trasgressione spaziale

Il capitolo incipitario di *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino (edito da Bompiani nel 1945; ma già comparso, sulla rivista *Tempo illustrato*, fra l'ottobre del '41 e il gennaio del '42), si affida a una raffigurazione dai tratti tanto puntuali quanto destabilizzanti, da fiaba nera o, come ha riconosciuto Nadia Fusini (2019, 7), di “fantasia grottesca e surreale”, intonata a un “magico-demonico” che ha certo limitate parentele nel fantastico e nel surrealismo di casa nostra, se si eccettuano il nome, che giunge un poco come riflesso spontaneo, del compagno di lunga data Bontempelli,⁵ e quello del primo Buzzati, e che guarda piuttosto a modelli nordeuropei, reperibili fra Otto e primo Novecento.

La mossa descrittiva che, più propriamente, inaugura la narrazione surreale della massaia, affidata alla sua voce fiera e lucida, consiste nella delineazione di una figura, o costruzione spaziale, o, ancora, architettura narrativa vera e propria, spiazzante: l'infanzia, tenuta sotto scacco dalla profezia materna (“ ‘Che farai quando io non sarò più? Verrà il giorno in cui m'avrai fatta morire di crepacuore; voglio vedere, allora, come te la sbrigherai da sola nella vita’ ”), la vede rassegnarsi a “quella triste parte di figlia assassina” (Masino 2019, 17), distendendosi in un baule

che le fungeva da armadio, letto, credenza, tavola e stanza, piena di brandelli di coperte, di tozzi di pane, di libri e relitti di funerali (quali fiori di latta di una corona, borchie di bare, veli di vedove, nastri bianchi con su scritto in oro: AL CARO ANGIOLETTA, eccetera), la bambina andava quotidianamente catalogando pensieri di morte. (*Ibidem*)

Organizzata secondo un chiaro tripudio del non-funzionale, secondo le categorie stilate da Francesco Orlando negli *Oggetti desueti della letteratura* (1993), la scena fa virare le sensazioni lugubri evocate dai dettagli in un assieme spassoso, congiungendo la limitata perfusione, o gradazione, di tocchi realistici a quel “tono genericamente irrispettoso” che, nella nota alla ripubblicazione in volume, l'autrice stessa riconosce al suo testo, “giudicato disfattista e cinico” (Masino 2019, 223) dalle autorità.⁶ All'origine della carriera che la massaia verrà intraprendendo, e che prevede il suo assoggettamento al volere maschile (il matrimonio con un facoltoso parente, ben più anziano di lei), la dedizione spasmodica con la quale attenderà ai lavori domestici e, d'altra parte, una intrinseca, quasi provocatoria incapacità di procreare, l'infanzia votata a un'autoreclusione reificante e, con essa, l'invenzione spaziale del sincretico baule sono tutti elementi capaci di dettare un tono preciso, coerente, al racconto, scavando un vuoto significante nelle sue stesse fondamenta:

⁵ Si tratta di un riflesso tutt'altro che imprevedibile; come ha osservato Gambaro nella “Nota al testo”, “Masino fu sbrigativamente rubricata entro le sfrangiate propaggini del filone fantastico dimorante ai piani alti del sistema letterario italiano degli anni '30, e liquidata come appendice del suo più prestigioso compagno” (2019, 225).

⁶ È interessante notare, con Lucia Re, come, assieme alle straniante risorse del realismo magico, generalmente riconosciute dalla critica, lo stile del romanzo cooperi alla messa in scena di un discorso polemico nei confronti dell'autorità fascista: “Paola Masino, che si nutrì ampiamente di Dostoevskij nel suo apprendistato forse più di qualsiasi altro scrittore, tra *Periferia* e *Nascita e morte della massaia* cerca, proprio come il Dostoevskij di Bachtin, di rifiutare e refutare il monologismo fascista, trovando e sondando una serie di sdoppiamenti, di elementi discordanti e dissonanti, di [...] ‘parole a due voci’ e di microdialoghi la cui polifonia esprime un'inaudita libertà” (2016, 165).

Dopo anni di tale martirio la sua vita divenne ancora più estranea ai familiari, usando lei riposarsi quando sentiva gli altri ben svegli intorno a sé e pronti a soccorrerla. Di notte si portava un lume in fondo al baule e leggeva fino all'alba senza neppure avere il coraggio di alzare lo sguardo dalla pagina, per paura di vedere riflesses nell'aria, e pronte a scivolarle sotto le palpebre, quelle spettrali ragnatele.

Per queste ragioni la famiglia non badava più a lei che come a un mobile. Ogni mattina le cameriere le spolveravano addosso gli abiti. A Pasqua la spingevano sul balcone tra le seggiole e le credenze di cucina, la lavavano con la soda, le davano cera sui capelli, petrolio alle giunture, guardavano che la pelle del volto e delle mani non fosse tarlata, le accomodavano una ghirlanda di violaccicche sul capo e intorno al collo e ai polsi gale di carta velina azzurra o rosa, poi la spingevano nella stanza da pranzo tra le torte pasquali e i vassoi di uova sode, a che il prete la benedicesse, povera creatura. (19)

L'infungibile *regressio ad uterum* della voce narrante, come pure la sua rigenerazione impossibile, a contrasto con il festeggiamento, nel cuore della residenza borghese, della Resurrezione di Cristo, poggia su una indistinzione soggetto-oggetto favorita e anzi preordinata dal confinamento in interni del personaggio stesso. La casa, sin nei primi movimenti della futura massaia, si fa agente della sua reificazione, presente e in avvenire, tragicomica, nello stile peculiare adottato da Masino.

Se risultano chiari, in termini di denuncia dell'emarginazione e della destituzione di *agency* individuale, percorso narrativo e temi sociali filati insieme dall'autrice, giova insistere, in conclusione, sul decisivo posizionamento negli interni borghesi della figura spaziale congegnata ad apertura di romanzo. Che fa riverberare il proprio effetto di invenzione immaginativa dirompente nel bel mezzo dei locali domestici, ancorché non esattamente specificati, destinati alla vita e alla convivialità familiari, producendo un deliberato effetto di soluzione di continuità, nelle ritualità della vita familiare del Ventennio (su cui si veda Salvati 1993), preannunciando e reduplicando in tal modo, in termini microgeografici, la veemente critica condotta, sia pure in tratti di trasfigurazione surrealista, su un piano di descrizione sociologica, all'interno del romanzo.

3. Incontro con l'io-insetto

Negli anni '60, in un episodio di tardo modernismo brasiliano, il monologo romanzesco *A paixão segundo G.H.* (1964), nella cui lingua liricheggiante risuonano distinti echi dei linguaggi filosofico, biblico e della psicanalisi, Clarice Lispector mette in scena un incontro perturbante che ha luogo nei recessi della casa, e che nuovamente conduce in direzione di una rappresentazione esplosiva del confinamento in interni. Alla sospensione, o condensazione massima del tempo narrato in scarsi eventi (scarsissimi, poi, quelli definibili in senso proprio come tali), corrisponde un'espansione incoercibile, sul piano spaziale, della parola monologante. Può, il personaggio, con la sua compulsione caratteristica a divagare, essere utilmente accerchiato e compreso ricorrendo a un accostamento a figure e modi di raccontare distintivi del decennio cui lei stessa appartiene. Mi riferisco ai caratteri di quello che Silvia Albertazzi definisce "letteratura 'fallimentare'" (2012, 120-21), ingredienti tutti attivi nella composizione della fantasia narrativa di Lispector: il personaggio che ha l'impressione di vedersi dall'esterno; l'appello a una seconda persona che suggerisce un io diviso ma anche un tentativo di contatto con chi legge (sintetizzabile nell'invito-*leimotiv* a un "tu", una "mão anônima", a tenere quella della narratrice; Lispector 1964, 164); il monologo interiore "come forma di colloquio con se stessi" (Albertazzi 2012, 120); il ricorso alla descrizione oggettiva, infine, "del reale e della propria esistenza, quasi fosse osservata da un'altra dimensione spaziale, temporale e, soprattutto, esistenziale" (121).

Il fallimento-passione della protagonista ("A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a

desistência é o prêmio”, *Lispector* 1964, 178) viene sviscerato lungo la sua esplorazione solitaria dell'appartamento, a sua volta isolato, situato com'è a un ultimo piano – il che esprime in maniera efficace la sua condizione altoborghese –, e ora abbandonato dalla domestica, che ha da un giorno appena lasciato il servizio e la camera a lei assegnata. La narrazione prende avvio, per incagliarsi subito, in un denso preambolo interrogativo, una riflessione di contenuto poetico: che fare, come raccontare/raccontarsi? La soluzione sta nel narrare ciò che la riguarda e ciò che ha esperito ricreandolo, cercando di conferirgli un ordine, un'organizzazione che le sfugge:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem se quer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (19)

Il dormiveglia contrassegna l'esperienza spaziale della casa vuota; questo moto sonnambulo, zoppicante rappresenta il viatico allo spazio defamiliarizzato della stanza della domestica, dopo la lunga permanenza della donna, e penetrato dalla narratrice con soggezione furtiva, scoprendovi, schizzate a carboncino su una parete, le figure di un uomo e di una donna nuda, e di un cagnolino – interpretati come segni di un giudizio, di un odio sordo da parte della domestica per la “uma vida de homens” (40) condotta dalla sua padrona.

Teatro di un riconoscimento spiazzante e perturbante, di un incontro con tracce del sé passato che ora non le appartengono (le valige con il suo monogramma che ritrova, senza emozioni particolari; le pareti “affrescate” da Janair, la domestica; l'intimità del suo modo di vivere violata), la stanza è per G.H. una fonte di irritazione e al tempo stesso un'esortazione a oltrepassare i propri limiti, per accedere a un altro spazio. Questo viene dischiuso dall'incontro e dal confronto con una blatta, sola presenza all'interno dell'armadio lasciato vuoto dalla domestica; una chiara reminiscenza, questa, dello scarafaggio al centro della metamorfosi mostruosa “in interni”, congegnata da Kafka per il personaggio di Gregor Samsa (e *barata*, in portoghese, è traducibile tanto con “blatta” quanto con “scarafaggio”).

In un'alternanza tra fantasticherie e visione, e, d'altra parte, confronto con la realtà, G.H. si riprende dallo sbigottimento che si è impadronito di lei, assecondando – e rendendoci partecipi di – una prodigiosa deformazione dello spazio referenziale:

Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno. O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. (59-60)

L'insetto, qui, si fa alterità angosciante che, nel suo percorso di spoliazione dei propri attributi qualificanti, comprensione dei propri limiti e caduta, G.H. scruta e abbraccia (un abbracciare pienamente la follia, sotto forma di una sorta di doppio mostruoso, ancorché da lei stessa, freudianamente si direbbe, negato?), assaggia e infine inghiotte e vomita, rivelando il pieno carattere di prova iniziatica che *Lispector* assegna all'ingresso di G.H. nella stanza vuota. Di qui, la sua esposizione a un processo di dissolvimento delle certezze nell'immagine di sé che porta all'abolizione della distanza tra soggetto e oggetto, all'assimilazione impaurita, dettata dalla ricerca di una verità, dell'altro.

Come avverrà, in termini per certi versi comparabili, all'interno di *Fratelli* di Carmelo Samonà (1978), nel quale l'interno, in apparenza smisurato, percorso dai due protagonisti, soli e legati da un tenace affetto, si fa spazio assoluto, teatro delle loro avventure, narrate dalla voce del fratello maggiore (il solo psichicamente e fisicamente abile dei due), l'ampia divagazione intrapsichica cui la narrazione, in *Lispector*, ci introduce trova nei recessi della casa vuota una matrice congeniale, un claustrofobico spazio vuoto sul quale proiettare fantasie e nel quale mostrarsi nella propria costitutiva vulnerabilità. E ciò con un effetto di generale inattendibilità narrativa, data dalla dubbia decifrabilità della mente che fa appello al lettore.

4. *Talk Show*

Al termine di un secolo di opere di miniaturizzazione dello spazio, o, per altri versi, di ricerche affannose di spazi alternativi, di invenzioni narrative che si fanno espressione di un desiderio di distanziamento o fuga (l'ascensione sull'albero di Cosimo, nel *Barone rampante*), o di trovare riparo (il tavolo sotto il quale si rintana e dal quale giunge la voce narrante di *Giù la piazza non c'è nessuno*, di Dolores Prato), l'armadio come figura di una regressione, emblematica di una casa che nasconde, turbando i pensieri e i sonni dei suoi occupanti, ritorna. E ci mostra nuovamente l'accesso a uno spazio sdoppiato, in un brillante, ironico romanzo, *Desde la sombra* (2016), opera di uno dei più noti e tradotti scrittori spagnoli contemporanei, Juan José Millás.

Stringo in poche battute la trama, che fa leva sul carattere neopicaresco del protagonista, Damián Lobo, e sulla peripezia in cui resta avviluppato. Per sfuggire a un vigilante che lo ha visto impossessarsi di un oggetto banale, un fermacravatte, in un mercatino dell'antiquariato, Damián trova rifugio, nel parcheggio, in un armadio, che viene però immantinente trasportato nei suburbi di Madrid, a casa della sua acquirente, Lucía (la nipote della sua antica proprietaria, che lo ha riconosciuto per via delle tacche incise ai suoi lati), e nello specifico nella camera da letto che questa divide con un marito volgare e fedifrago. Venendo il voluminoso mobile posizionato a ostruire un originario armadio a muro, si crea una sacca nella quale l'ospite abusivo può ripiegare e soggiornare, origliando le conversazioni dei coniugi e i tradimenti del marito, entrando in una dimensione parallela rispetto alla sua vita originaria, dalla quale può uscire durante il giorno – mentre la coppia è al lavoro – per farsi conoscere in un forum in rete come “Mayordomo Fantasma”, e farsi credere appunto tale: un essere soprannaturale che sorveglianza e accudisce, più che infestare, la casa, dalla stessa Lucía.

Se Millás ha in genere mano leggera, felice, nel temperare i toni di una lieve commedia erotica, e degli equivoci (quello del protagonista è identificabile come un voyeurismo meramente uditivo), e quelli della parodia del racconto di case infestate, uno sviluppo originale, oltretutto le costanti immersioni in una realtà parallela che si impadronisce della mente di Damián, rappresenta un motivo particolarmente riuscito nel modellamento del breve romanzo. Riprendendo una prassi che già si era manifestata al lettore fra le sue prime battute, il narratore fa intervenire, in diversi punti del racconto, il conduttore di un programma di intrattenimento-spazzatura, Sergio O'Kane (sostituito in alcuni frangenti dal più colto e professionale Iñaki Gabilondo), che lo incalza con domande personali, imbarazzanti, dinanzi al pubblico in studio, alimentando, al contempo, la sua aspirazione a godere di una certa popolarità.

La realtà di riferimento, nella quale Damián conduce ora una vita angusta e segreta, si anima e si complica in questi dibattiti, in cui si offre al personaggio la possibilità di rivedere e giustificare le proprie azioni, rendendo la sua caratterizzazione psicologica più vivida e approfondita. La stessa realtà si prolunga in tal modo in uno spazio supplementare e immaginativo, di commento alla stessa esperienza di Damián, come lo scambio seguente mette in evidenza:

Luego se levantó. Desnudo y flaco, fue hasta la habitación de invitados en cuyo armario guardaba Lucía su ropa interior [...]

– ¿Y qué hizo? ‘ – oyó preguntar a Sergio O’ Kane, que aprovechó estos momentos de confusión para colarse en su vida.

– Regresé a la cama del dormitorio principal con un juego de lencería un poco desgastado – respondió.

– ¿De qué color?

– De color... tabaco, bueno, de color carne, credo.

– ¿Para masturbarse? – preguntó O’ Kane.

Las risas del público presente en el plató sacaron a Damián de la ensoñación y le hicieron sentirse sucio. ¿Cómo podía haber acudido durante tanto tiempo a aquel programa tan grosero?, se preguntó ya entre las sábanas. Y aunque su idea había sido, en efecto, la de masturbarse, renunció a ello, pero siguió abrazado a las prendas íntimas de la mujer [...]. (Millás 2016, 122-23)

Conduciamo ora a una prima sintesi i dati sin qui ricavati: la miniaturizzazione, ma anche la paradossale moltiplicazione o esplosione dell’internò osservata lungo la traiettoria novecentesca sopra descritta trova in *Desde la sombra* una riproposizione e un’attualizzazione che paiono di indubbio interesse. Il confinamento in interni produce sì, per contraccolpo, una proliferazione di fantasie compensative (il fallimento di G.H. come la cialtroneria di Damián venendo riscattati da un’ansia di verità, da una scoperta di spazi vissuti alternativi, impensati, e da un finale impegno con la verità stessa, dinanzi a sé e agli altri). Ma questo piano, spazio o mondo ulteriore si traduce in una cattiva replica della vita quotidiana. Il trash “strutturale” (Previtali 2025, 68) di cui le scene sono imbevute, organico al format di intrattenimento e ai suoi sviluppi quotidiani, fra la confessione delle mosse misteriose del “fantasma” e la ricerca di particolari piccanti da parte del conduttore, offre al racconto dell’esperienza un linguaggio e una ribalta televisivi nei quali si passano in rassegna, per fini di spettacolarizzazione del vissuto, e, chiaramente, di ascolti, le magagne del singolo. Un quadro, quello restituito dalle conversazioni impossibili, tutte mentali intrattenute da Damián, volto a evidenziare, attraverso la prestabilita inautenticità delle reazioni degli astanti, o ad ogni modo attraverso la manipolazione delle loro emozioni (“El público llevaba un rato riendo a carcajadas y aplaudiendo a rabiar. La audiencia, pensó Damián, debía de estar rompiendo todos los índices. De hecho, la dirección del programa había decidido suspender o retrasar un bloque de publicidad porque no encontraba el momento adecuado para interrumpir la entrevista”, Millás 2016, 76), quasi in una fantasia autopunitiva, la solitudine del protagonista-zimbello, l’impossibilità di condividere la propria situazione limite, come di instaurare una qualsiasi forma di comunicazione con l’esterno, dal nascondiglio che lo ospita.

E tuttavia, proprio nel chiuso delle stanze, nella vita segreta che gli interni provvedono a ospitare può vedersi azionata una poderosa satira del mondo esterno, della società contemporanea.

5. Le libere perlustrazioni di un “meganarratore”

Assecondando un breve passo all’indietro nel tempo, si può accostare al confinamento⁷ autoimposto nel baule della voce narrante di *Nascita e morte della massaia* come alla cauta, sì, ma libera esplorazione degli interni messa a punto da Lispector e Millás il procedimento caratteristico di un romanzo del secondo Novecento che in sé costituisce una sfida vistosa ai sistemi narrativi vigenti. Il testo in questione è il capolavoro del ’78, *La Vie mode d’emploi*, del già menzionato

⁷ Sull’ampio e ramificato tema, rimando al recente numero monografico di *Between* curato da Fiorentino e Guglielmi (2021).

Perec, i cui capitoli rapprendono, o sospendono, il tempo del racconto, per azionare, quasi nei modi di una ripresa cinematografica, lunghi piani descrittivi sugli interni spogliati dei loro occupanti (Bonaguidi, 2022, 215),⁸ e per contro popolati dalle onnipresenti cose, e dalle tracce di vita quotidiana, dalle storie che essi racchiudono e che il lettore ha modo, pazientemente, di raccordare ai personaggi-abitatori evocati fra le pagine. Il romanzo reintroduce in tal modo nello spazio condominiale, furtivamente, la dimensione temporale soppressa nel romanzo (217).

Sono stati ampiamente studiati i presupposti dell'operazione romanzesca: il noto spunto, o proposito dell'autore, espresso quattro anni prima in *Espèces d'espaces* (1974), di rendere visibili, nell'immediato, gli spazi di un condominio idealmente privato della facciata, come pure gli schemi cartografici e le rigorose *contraintes* geometrico-matematiche (il biquadrato ortogonale che sintetizza in caselle i diversi appartamenti visitati dalla narrazione; la mossa scacchistica del cavallo che percorre le stesse caselle, conducendo a stabilire l'ordine del racconto), per mezzo dei quali Perec organizza materia e procedimento narrativi.

Più propriamente connessa ai fini del presente studio è una questione aperta, che è opportuno trattare tendendo verso le conclusioni, riconoscendo centralità e originalità dell'intuizione perecchiana all'interno del discorso tematico qui sinteticamente prospettato: non già cosa, ma *come* vede, non visto, il narratore?⁹ Ovverosia, quali sono le sue particolari condizioni di funzionamento, tali da rendere la figura, invisibile ai personaggi, particolarmente efficiente, votata a restituire i contorni della realtà descritta in maniera esatta e completa?

L'ipotesi semplice che può qui essere formulata è che Perec persegua coerentemente un'assolutizzazione dell'autonomia del dispositivo eterodiegetico di narrazione, con il fine di far vedere di più, e più in profondità. *Romans*, si ricorderà, al plurale, è il sottotitolo richiamato in copertina sin dalla prima edizione. Ne deriva una struttura primariamente giustappositiva, paratattica, come quella del contenitore di forme brevi (alla lettera, un "romanzo di romanzi"). In sintonia con quanto avveniva, per riprendere l'accostamento suggestivo a una modalità di ripresa cinematografica, in un periodo di primo sviluppo del film pluripuntuale (dunque non ancora organizzato secondo i principi del montaggio), dove "l'unità di base, l'inquadratura, in quanto *unità autonoma*, regnava indisturbata – malgrado il suo assemblaggio, soprattutto a partire dal 1902, con altre sue simili" (Gaudreault 2000, 30; corsivo mio), Perec organizza i capitoli nel segno dell'iterazione e dell'accumulo, non già lungo la linea temporale degli accadimenti. A tal fine, si serve di un'istanza narrativa quanto mai esterna e spersonalizzata, non vista e incorporea, "narratore fondamentale" (o "meganarratore"), "non attorializzato", nei termini di Gaudreault (144 sgg.),¹⁰ delegato dall'autore a mostrare e ad allineare, a dare una configurazione globale ai contenuti descritti.

⁸ D'altra parte, il *modus operandi* del narratore della *Vie mode d'emploi* rinvia a una disposizione più generale dello scrittore a privilegiare la dimensione spaziale, nelle sue opere. Come ha difatti rilevato Philippe Lejeune, "[à] l'exception, toujours, de *W ou le souvenir d'enfance*, les projets autobiographiques de Perec évitent le récit, rabattent le temps sur le lieu, substituent à l'histoire la liste, à l'intrigue le montage" (1991, 47). Si veda inoltre, per un'analisi comparativa della struttura romanzesco-abitativa (oltre a Perec, l'autore considera anche opere di Flaubert e Beckett), Neefs (2019).

⁹ Su modalità e implicazioni del vedere senza essere visti, nel caso esemplare della *Recherche*, rimando al classico lavoro di Lavagetto 1991.

¹⁰ "Il narratore fondamentale sarà quell'istanza che parla degli altri dicendo 'egli', e che mai acconsentirà a parlare di sé, né mai proferirà un 'io'. Sarà quell'istanza che bisogna presupporre e di cui si deve trovare l'immagine, in filigrana nell'opera, non appena l'istanza che avremo identificata come primaria si sarà lasciata scappare quell'io di autodenuncia che la condanna automaticamente a non essere, in ultima analisi, che un'istanza secondaria". (Gaudreault 2000, 145).

Si è osservato come il romanzo, animato da una vocazione descrittiva spinta al parossismo, dalla tensione enciclopedica e catalogante propria di Perec, costituisca un omaggio alle origini, con gli anni '30 dell'Ottocento, dell'*immeuble* multipiano come a quelle all'incirca contemporanee del romanzo condominiale (Bonaguidi 2022, 211). Scorporando il più possibile l'istanza narrativa, nella *Vie mode d'emploi* l'autore mette in valore, al massimo grado, un tema caro, trasversale e al realismo ottocentesco e alla propria opera multilivellare, l'elocuenza materiale e simbolica degli oggetti,¹¹ o ancora, con l'espressione impiegata di recente da Donata Meneghelli in un bel libro recente, imperniato proprio sul nesso oggetti-romanzo di quell'epoca, "la vita sociale delle cose".¹² Mobilio e soprammobili, dunque, parquet, quadri, abiti...e, con essi, i personaggi, che agiscono senza vedere il narratore, né, dunque, possono interagire con lui.

Del resto, il procedimento è nitido, nella variabilità delle descrizioni che vengono incontro a chi legge, lungo il romanzo: il punto di osservazione è legato all'interno, alla sua disposizione e alle sue evoluzioni, spaziali e storiche – solo accessoriamente, la ripresa narrativa si sposta sugli occupanti, per soffermarsi, perlopiù brevemente, sulle loro caratteristiche. Si può assumere a *specimen* l'esordio del capitolo quindicesimo, dedicato al segretario-coadiutore del memorabile personaggio di Bartlebooth, Smautf ("Chambres de bonne, 5. Smautf"), per vedere come vi agisca in maniera compiuta il meccanismo narrativo ricorrente: al gesto primario di localizzazione consegue un allargamento dell'inquadratura verso i contenuti della casa, i dettagli minuti delle cose (e, a seguire ancora, verso la storia personale degli inquilini).

Sous les toits, entre l'atelier de Hutting et la chambre de Jane Sutton, la chambre de Mortimer Smautf, le vieux maître d'hôtel de Bartlebooth. / La pièce est vide. Les yeux mi-clos, les pattes de devant rapprochées en position de sphinx, un chat au pelage blanc somnole sur le couvre-lit orange. À côté du lit, sur une petite table de nuit, sont posés un cendrier de verre taillé, de forme triangulaire, sur lequel est gravé le mot 'Guinness', un recueil de mots croisés, et un roman policier intitulé *Les Sept crimes d'Azincourt*. (Perec 2002, 722)

Facendo arretrare "socialmente" l'istanza che osserva, Perec ci induce a penetrare più a fondo nei recessi delle singole unità-casa, con un'adesione quasi fisica alle cose, vero motore della sua poetica,¹³ che, nella sua onniscienza prestabilita, il narratore della *Vie mode d'emploi* promuove ingigantendo gli oggetti significanti, le tracce della vita vissuta, surclassando così, per esempio, nel suo nascondimento perfetto *dietro* la realtà raccontata, la capacità di vedere e comprendere del Damián "Maggiordomo fantasma" di *Desde la sombra*, condizionato nelle sue osservazioni furtive dalla precarietà del nascondiglio di fortuna in cui si è installato, o le

¹¹ Fra le innumerevoli esemplificazioni testuali che si potrebbero addurre, giova forse segnalare una serie narrativa in particolare, ovvero quella formata dai capitoli legati alla descrizione delle sovraffollate sale del negozio di antichità dei Marcia, a piano terra, e dall'appartamento-retrobottega – epitome, questa, *en abîme*, del collezionismo esasperato, del coltissimo trovarobato messo a punto e condiviso dall'autore all'interno del suo romanzo vertiginoso.

¹² "In generale, parlare di *vita sociale delle cose* significa cogliere gli oggetti attraverso i contesti che essi abitano, le reti di relazioni in cui sono presi, i domini nel senso più ampio del termine – siano essi politici, estetici, economici o retorici – all'interno dei quali si collocano, i nomi che vengono loro attribuiti, gli usi a cui si piegano, o a cui resistono; significa dunque vedere gli oggetti sempre insieme a qualcos'altro (altri oggetti, personaggi, riti, credenze, desideri), o come aperture verso un orizzonte più vasto" (Meneghelli 2024, 19).

¹³ È appena il caso di ricordare l'esordio narrativo di *Les Choses : Une histoire des années Soixante* (1965), che impone da subito il nome di Perec come romanziere-sociologo, o grande lettore satirico della società dei consumi. Si veda al proposito il quadro della ricezione del romanzo – e del nome dell'autore, nella linea inaugurata dal Flaubert del *Dictionnaire des idées reçues* e di *Bouvard et Pécuchet* – in Schilling 2006, 65-100.

figure di una visione imperfetta e instabile: la massaia di Masino che rinuncia, dal suo baule, a vedere e a vivere, come pure la G.H. di Lispector che nel vuoto della stanza spia, timorosa, una realtà per lei a stento tollerabile.

6. *Riflessioni metodologiche conclusive: riaprire gli interni*

Come può chiaramente verificarsi nelle proposte comparatistiche, soprattutto se ad ampio raggio geografico-culturale come questa, due variabili intervengono, esortando nel nostro caso a relativizzare, o quantomeno a guardare con cautela, i risultati: la limitatezza dei casi osservati e la relativa contingenza degli accostamenti formulati. Ora, il motivo connesso a un personaggio, o narratore, che sottraendosi allo sguardo altrui si nasconde nei penetrali della casa, carpendone istanti segreti, incontri, rivelazioni perturbanti, o comunque realizza un'esperienza singolare e approfondita dello spazio domestico, come si è accennato, può riguardare un insieme ben più ampio di attestazioni, che si prestano a potenziali ricombinazioni in sensi diversi rispetto a quello sin qui tratteggiato. Risulta forse opportuno, fra le conclusioni, evidenziare alcune linee tendenziali di funzionamento del motivo nel romanzo del Novecento avanzato, sino ad alcuni esiti nostri contemporanei.

Negandosi all'incontro, al vedersi ricambiare dagli altri il proprio sguardo (fatto salvo il ritorno in seno alla vita familiare mediante il matrimonio, da parte della massaia, o lo scioglimento di *Desde la sombra*, con l'uscita dall'armadio di Damián, e lo svelamento di questi dinanzi a Lucía), i personaggi solitari dei romanzi e il narratore-limite di *La Vie mode d'emploi*, i quali insistono su spazi temporaneamente vuoti, ricavati tatticamente per sé, disabitati o lasciati disponibili per un'esplorazione libera da parte loro, consentono di visualizzare, nelle rivisitazioni inventive e beffarde che li coinvolgono, l'*Un-heimlichkeit* della casa. Ovverossia, la sottile, destabilizzante azione di un perturbante che abita gli interni, insito nella loro stessa essenza, rivelato a partire dalle narrazioni fantastiche ottocentesche (cfr. Vidler 2006).

E ancora, ciò che il percorso fra i testi qui assecondato suggerisce, in termini metodologici, è la sussistenza di un principio di (affidabile) comparabilità degli interni, pur nella loro intrinseca differenza, in quanto corrispondenti a investimenti ideologici e usi tematici ricorrenti, suscettibili di rilievi analitici in termini di affinità o divergenze morfologiche tra le difformi attestazioni. Contrariamente a Bertrand Westphal, l'inventore e massimo esponente della *géocritique* – metodologia pure, di per sé, fondata sulla considerazione di “una molteplicità di punti di vista, magari eterogenei” (Westphal 2009, 170, corsivo mio) –, il quale vede “i luoghi non geografici, come gli spazi domestici e intimi così ben descritti da Gaston Bachelard ne *La poetica dello spazio*” come “[m]eno attinenti al dominio della geocritica” (166), mi sono espresso, qualche tempo fa (Iacoli 2008, 20-21) a favore di un'inclusione degli interni nei procedimenti di analisi comparativa degli spazi letterari. Non solamente, difatti, lo stesso Westphal, in diversi interventi in pubblico, ha sostenuto l'intrinseca perfettibilità, la possibilità, per il metodo da lui stesso varato, di venire aggiornato e integrato; non solo l'avvento di sofisticate metodologie di georeferenziazione ha reso gli spazi domestici cartografabili, fino a un certo punto visibili dall'esterno, in qualche modo realizzando la fantasia concepita da Perec, e sviluppata nel suo romanzo-*monstre* del '78. Ma proprio l'applicabilità su vasta scala delle fondamentali funzioni archetipiche individuate da Bachelard, distintive dei vari spazi dell'universo-casa, e gli sviluppi impressi alla questione rappresentativa dalla letteratura dell'ultimo cinquantennio confortano l'idea di un'esemplarità e di un'utile comparabilità degli interni. Gli esempi vanno dallo stesso Perec del già citato, e molto bachelardiano, *Espèces d'espaces*, con la sua descrizione “transcalare” degli spazi vissuti (Peterle 2025, 164) – dall'atomo-pagina su cui l'autore scrive al letto, alla vastità del mondo esterno,

sino all'estensione generale del concetto di "spazio" –, che attraversa in maniera determinante i diversi ambienti della vita domestica, a contributi recenti di carattere nonfunzionale come *Torino è casa mia* di Giuseppe Culicchia (pubblicato nella collana "Contromano", per Laterza, nel 2005), che impiega la metafora della casa e delle sue diverse stanze per individuare i luoghi pulsanti della città.¹⁴ O ancora, si consideri il composito, maturo lavoro descrittivo di Andrea Bajani, *Il libro delle case* (2021), dove la rievocazione dei caratteri delle case vissute si estende a incorporare, immaginandoli, quelli relativi a spazi eccezionali, come le ultime dimore del presidente Moro, dalla prigione in cui viene detenuto alla Renault 5 in cui verrà ritrovato il suo corpo, o lo spazio, domestico e dromico a un tempo, del carapace dell'anziana tartaruga ospite del giardino della nonna, e poi di casa del narratore (vedi inoltre Peterle 2025, 163-66). Ma è certo un canone limitato, questo, tanto parziale e soggettivo quanto, chiaramente, passibile di oscillazioni, ripensamenti ed evoluzioni, è ipotizzabile, in un futuro prossimo.

E tuttavia, questo insieme di attestazioni ci induce a considerare come, nella variabilità dei suoi lineamenti intimi, nei silenzi e nel perturbante che la connotano, la casa riaffermi la propria significativa geograficità, per riprendere un criterio dirimente adottato da Westphal.

Specializzatosi nell'accogliere *topoi* destabilizzanti, di negazione dei significati euforici di protezione, riparo, armonica convivenza, connessi alla sfera domestica, il luogo mostra, a un'osservazione comparativa essenziale, come quella qui messa a punto, la capacità di disporsi, nei suoi spazi, di angolature prospettiche imprevedute e in linea teorica innumerevoli; di indicare modi di relazionarsi fra gli esistenti (ossia, nel lessico specifico della narratologia, ambienti e personaggi; Giovannetti 2012, 175-201) inediti e sorprendenti, nella vasta gamma di opzioni, tra fantastico e comico, sopra suggerita; di aderire, da parte della narrazione o del soggetto che vede, non visto, con particolari lucidità e prossimità, o compartecipazione, alle cose e alle persone descritte.

Riferimenti bibliografici

- Albertazzi, Silvia. 2012. *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*. Roma: Armando.
- Bachelard, Gaston. 1975. *La poetica dello spazio*, traduzione di Ettore Catalano. Bari: Dedalo. Ed. orig. Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*, Paris: Presse Universitaires de France.
- Bajani, Andrea. 2021. *Il libro delle case*. Milano: Feltrinelli.
- Bonaguidi, Gloria. 2022. *Le case dei destini incrociati. Per una grammatica della narrativa condominiale*. Roma: Artemide.
- Culicchia, Giuseppe. 2005. *Torino è casa mia*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2015. *Torino è casa nostra*. Roma-Bari: Laterza.
- Fiorentino, Francesco, e Marina Guglielmi (a cura di). 2021. *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*. *Between*, vol. 11, no. 22. <www.betweenjournal.it> (11/2025).
- Fusini, Nadia. 2019. "Una scrittrice metafisica". In Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, introduzione di Nadia Fusini, a cura di Elisa Gambaro, 7-13. Milano: Feltrinelli.
- Gambaro, Elisa. 2019. "Nota al testo". In Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, introduzione di Nadia Fusini, a cura di Elisa Gambaro, 225-233. Milano: Feltrinelli.
- Gaudreault, André. 2000 [1989]. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di Paul Ricoeur. Torino: Lindau.
- Giovannetti, Paolo. 2012. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci.

¹⁴ Segue poi, sempre nella medesima sede editoriale, la pubblicazione del "collettivo" *Torino è casa nostra*, del 2015, nel quale lo scrittore incontra alcuni lettori delle sue pagine progressivamente pubblicate dalla *Stampa*, che contribuiscono con la loro visione e cognizione della realtà torinese a precisare il significato plurale della metafora di partenza.

- Hamon, Philippe. 1995 [1989]. *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, prefazione di Maurizio di Puolo, a cura di Maurizio Giuffredì. Bologna: Clueb.
- Iacoli, Giulio. 2008. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci.
- Lavagetto, Mario. 1991. *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*. Torino: Einaudi.
- Lejeune, Philippe. 1991. *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L.
- Lispector, Clarice. 1964. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editôra do Autor.
- Masino, Paola. 2019. *Nascita e morte della massaia*, introduzione di Nadia Fusini, a cura di Elisa Gambaro. Milano: Feltrinelli.
- Meneghelli, Donata. 2024. *Il valore degli oggetti. Segni, spoglie, scarti nel romanzo dell'Ottocento*. Milano: nottetempo.
- Millás, Juan José. 2016. *Desde la sombra*. Barcelona: Planeta.
- Neefs, Jacques. 2019. "Strutture narrative e architettura dell'opera". In *Architettura. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, a cura di Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, e Giulio Iacoli, 39-58. Milano-Udine: Mimesis.
- Orlando, Francesco. 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Pagetti, Carlo. 1993 [1988]. "La casa dell'immaginario narrativo". In *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo. II. Letterature anglofone*, a cura di Carlo Pagetti e Gianfranco Rubino, 11-28. Roma: Bulzoni.
- Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- . 2002 [1978]. "La Vie mode d'emploi". In *Romans et récits*, édition de Bernard Magné. Paris: Les livres de poche.
- Perrot, Michelle. 2003. "Gli spazi del privato". In *Il romanzo. Vol. IV, Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, 495-519. Torino: Einaudi.
- . 2011. *Storia delle camere*. Introduzione di Paolo Mauri, traduzione di Roberta Ferrara. Palermo: Sellerio. Ed. orig. Perrot, Michelle. 2009. *Histoire de chambres*. Paris: Seuil.
- Peterle, Giada. 2025. "Scala". In *Le parole dello spazio. Un lessico plurale*, a cura di Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, Davide Papotti, et al., 153-66. Firenze: Cesati.
- Previtali, Giuseppe. 2025. *Che cos'è il trash*. Roma: Carocci.
- Re, Lucia. 2016. "Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza". In *Paola Masino*, a cura di Beatrice Manetti, 163-76. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Roda, Vittorio. 2002. *Verga e le patologie della casa*. Bologna: Clueb.
- Salvati, Mariuccia. 1993. *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Samonà, Carmelo. 2008 [1978]. *Fratelli*. Palermo: Sellerio.
- Schilling, Derek. 2006. *Mémoires du quotidien. Les lieux de Georges Perec*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Vidler, Anthony. 2006. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, traduzione di Barbara Del Mercato. Torino: Einaudi.
- Westphal, Bertrand. 2009 [2007]. *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, traduzione di Lorenzo Flabbi. Roma: Armando.