

## LA CASA COME SPAZIO DEL SÉ: ANALISI DELL'AMBIENTE DOMESTICO IN DUE ROMANZI DI CHIARA PALAZZOLO

**CRISTIANA MAMELI**  
(Università degli Studi di Cagliari)

### **Abstract**

*This study intends to examine how the concept of the house, and its typical associations of warmth, safety and shelter, is challenged and disrupted in Chiara Palazzolo's contemporary fiction. The symbolic image of the house as depicted in her novels causes the binary inside/outside, safety/danger to collapse into one another, merging the unknown and the intimate. The aim is to demonstrate how this unsettling reframing of the unknown and uncanny within the formerly safe space bears out its effects on the inner lives of the female characters. This forces a process of inner reflection in the form of a wakeup call in Palazzolo's *La casa della festa* (2000) as well as a psychological grief process in *I bambini sono tornati* (2003).*

**Keywords:** Palazzolo, house, fantastic, *La casa della festa*, *I bambini sono tornati*

### **1. La casa e la narrativa fantastica al femminile**

Non vi è cultura in cui la casa non sia simbolo di sicurezza, calore familiare, accoglienza. Essa è un riparo dal mondo esterno, un rifugio di cui si conosce ogni centimetro. Eppure, come indica la celebre definizione del perturbante data da Sigmund Freud<sup>1</sup>, è proprio ciò che ci è più noto a racchiudere una potenziale fonte di angoscia. In tale

---

<sup>1</sup> Freud definisce il perturbante come “quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare” (Freud 1977:82).

direzione, nel disvelamento dei lati oscuri o ignoti di ciò che è universalmente considerato rassicurante, si muove il fantastico, modalità letteraria votata alla trasgressione delle norme e alla messa in discussione di ogni certezza<sup>2</sup>. Se recinzioni, cancelli e pareti servono da protezione rispetto alle possibili minacce esterne, è vero che il fantastico letterario si diverte a sovvertire il rapporto interno/esterno, sicuro/ignoto, e lo spazio domestico diviene il miglior palcoscenico per l'emergere del represso, per il manifestarsi dell'inspiegabile e ambiguo. Si pensi, ad esempio, a *The Fall of the House of Usher* (*Il crollo della casa degli Usher*, 1839) di Edgar Allan Poe, a *Le Horla* (*L'Horla*, 1886-1887) di Guy de Maupassant o alla *Casa tomada* (*La casa occupata*, 1946) di Julio Cortázar.

Tuttavia occorre notare che nei racconti e romanzi fantastici scritti da donne l'invasione dell'ambiente domestico da parte dell'impossibile non solo ricorre con particolare frequenza<sup>3</sup>, ma si carica di ulteriori significati e valenze. Da tempo la critica ha riscontrato un diverso atteggiamento nei confronti del perturbante, un "ripensamento radicale dell'angoscia" (Farnetti, 2006:69) nelle scritture al femminile<sup>4</sup>. Nelle opere di tante autrici che si sono cimentate con la narrativa fantastica ciò che sfugge alla razionalità ed esula dalla norma non provoca sgomento e paura, come accade nella produzione maschile, ma rappresenta un'alterità che diviene oggetto di comprensione ed empatia, di un sentimento prossimo all'affetto.

La scrittura femminile si lega alla categoria del perturbante in modo particolare; ed è nella particolarità di questo rapporto che si scopre qualcosa di rilevante a cui molte

---

<sup>2</sup> Come scrive Rosemary Jackson, "il fantastico stabilisce, o scopre, un'assenza delle distinzioni separative, violando una prospettiva 'normale' o di senso comune che rappresenta la realtà come costituita da unità discrete, ma connesse. Il fantastico si preoccupa dei limiti, delle categorie limitanti, e della loro progettata dissoluzione. Sovverte i postulati filosofici dominanti che considerano 'realtà' un'entità unilaterale, coerente, quella ristretta che Bachtin ha definito 'monologica'" (Jackson, 1986:44).

<sup>3</sup> Si ricordano a titolo esemplificativo i racconti *The Yellow Wallpaper* (*La carta da parati gialla*, 1892) di Charlotte Perkins Gilman, *La casa de azúcar* (*La casa di zucchero*, 1959) di Silvina Ocampo, i romanzi *The Haunting of Hill House* (*L'incubo di Hill House*, 1959) di Shirley Jackson e *Beloved* (*Amatissima*, 1987) di Toni Morrison.

<sup>4</sup> Sulle caratteristiche della narrativa fantastica al femminile si rinvia ai saggi contenuti in Chiti, E.; Farnetti, M. & Treder, U. (2003), a Farnetti (2003b:217-222), a Zangrandi (2011:121-149).

scrittrici danno forma: l'estraneità del perturbante è filtrata da una esperienza che rende possibile un alto grado di vicinanza con l'estraneità stessa. (Graziano, 2003:23)

Anche nei casi in cui il fantastico al femminile rientra nei più tradizionali ranghi dello sgomento e dell'orrore, è funzionale a un rafforzamento psicologico delle protagoniste delle vicende narrate, che diventano più consapevoli delle proprie facoltà e dei propri desideri. In tal senso il focolare domestico come teatro privilegiato di eventi inspiegabili e di apparizioni sovranaturali si fa emblema dell'accoglienza verso ogni elemento portatore di alterità e dell'accettazione di sé, "quasi che la 'casa', spazio femminile per eccellenza, proprio laddove la si scopra 'infestata di spettri' possa essere veramente abitabile, convertendosi in spazio dell'utopia" (Farnetti, 2006:73). Quando invece – caso meno frequente nel fantastico al femminile – il verificarsi dell'inspiegabile è causa di terrore, è l'abitazione stessa in primo luogo a risultare inquietante in quanto "spazio normativo che stabilisce ruoli" (Barbarulli & Brandi, 2003:149), e che "riconduce l'identità della donna ad un rapporto di soggezione" (Cretella & Lorenzetti, 2008:11), inducendo le eroine a riflettere sulle loro potenzialità e sulla necessità di un cambiamento. Non bisogna infatti dimenticare che l'ambiente domestico per secoli ha rinviato a una precisa suddivisione dei ruoli tra uomini e donne e che tuttora è simbolo di stabilità e dell'accettazione di istanze sociali relative al conseguimento del benessere economico e alla creazione di un nuovo nucleo familiare. Nelle opere delle scrittrici del fantastico l'irruzione dell'irrazionale nell'ambiente domestico, oltre ad affermare una diversa sensibilità nei confronti dell'Altro, consente una riflessione sulla condizione femminile e le differenze di genere e una rivendicazione della realizzazione di sé a prescindere dai dettami della società e dai ruoli tradizionalmente assegnati alla donna<sup>5</sup>.

"Se in letteratura l'immagine della casa assume una molteplicità di valenze che conducono ad una continua rimodellizzazione del mondo domestico – declinabile dal nido fino alla *domus* prigioniera – il processo

---

<sup>5</sup> Come osservano Barbarulli e Brandi, "le donne comunque cercano di reagire all'ordine maschile dello spazio domestico tra tentativi di dis/identificazione, crepe che creano inquietudine nei 'tutori' dell'ordine. La crisi di una nuova soggettività può leggersi anche come la crisi di un luogo fisico, la casa borghese [...]" (Barbarulli & Brandi, 2003:150).

descrive un tratto caratterizzante della scrittura a firma femminile” (9), emergendo con particolare evidenza quando le autrici si cimentano con la narrativa fantastica. A conferma delle finalità sovversive del fantastico letterario e della polivalenza del motivo della casa visitata da misteriose presenze e sede di strani accadimenti nelle scritture al femminile, questo contributo analizza i primi due romanzi della scrittrice Chiara Palazzolo (1961-2012)<sup>6</sup>, *La casa della festa* (2000) e *I bambini sono tornati* (2003). Nel primo l'intervento del soprannaturale induce la protagonista a mettere in discussione le proprie scelte, a prendere coscienza della distanza esistente tra il ruolo sociale conseguito e le sue aspirazioni più profonde, e la configurazione dell'ambiente domestico dà espressione al conflitto interiore del personaggio. Nel secondo la casa accoglie e riverbera il dolore intollerabile che l'eroina prova per la prematura scomparsa dei figli, fino a che la protagonista, in virtù dell'irruzione del fantastico, non deciderà di valorizzare all'estremo le proprie emozioni. “La casa è quello spazio fisico che sancisce la propria identità, ma che imprigiona entro modalità di relazione deformanti anche la vista delle cose e degli affetti” (Barbarulli & Brandi, 2003:151); in entrambi i testi la trasgressione fantastica ridefinisce il rapporto tra le protagoniste e l'ambiente domestico, permettendo loro di giungere a un sentire più autentico e a nuovi spazi di libertà.

## **2. *La casa della festa*: lo spazio domestico come strumento d'affermazione**

La vicenda narrata nel romanzo si svolge nell'arco di una sola notte. La protagonista, Diana Canali, moglie del ricco sceneggiatore Paolo Vazzi, ha organizzato una cena con diversi amici per promuovere il romanzo di un giovane scrittore in cui crede e far sì che dalla sua opera prima venga tratto un film. Tuttavia, durante la serata niente sembra andare per il verso giusto: gli ospiti arrivano alla spicciolata, lo scrittore ha un inconveniente dietro l'altro e non riesce a raggiungere la casa, il marito di Diana è in preda al senso di colpa per non essersi preso cura della

---

<sup>6</sup> “Certo è che, dopo il passaggio di millennio, la prima a mettere insieme una storia con dentro il seme del fantastico in Italia è Chiara Palazzolo” (Misserville, 2020:33). L'autrice, scomparsa nel 2012, è nota al grande pubblico per la trilogia neogotica costituita dai romanzi *Non mi uccidere* (2005), *Strappami il cuore* (2006) e *Ti porterò nel sangue* (2007).

madre nell'ultimo periodo della sua esistenza. A questo si aggiungono i vari interventi di una misteriosa presenza, che sembra avere per la stessa serata un progetto parallelo a quello dell'eroina. In ogni capitolo, infatti, una voce fuori campo fornisce le istruzioni per un complicato lavoro a maglia, e il lettore non tarderà a comprendere come l'obiettivo di tale personaggio di finire l'opera prima dell'alba sia in correlazione con l'andamento della serata nell'attico dei Vazzi. La cena "è il pretesto per Palazzolo per mettere in scena una sorta di *carnage* ante litteram sfiorato da una presenza spettrale" (Misserville, 2020:33).

La vicenda si fonda dunque su un contrapporsi di intenti. Da un lato vi è la protagonista, che con la cena e la promozione del testo di un autore esordiente vuole dimostrarsi all'altezza dell'ambiente frequentato dal marito e una perfetta padrona di casa, e in questo modo avere una conferma dello status sociale raggiunto. Dall'altro, invece, vi è lo spirito della defunta Elena Vazzi, la madre di Paolo – a lei appartiene la voce fuori campo – la quale mira a ristabilire un ordine e rifarsi del torto subito dal figlio, reo di non averla ospitata nella propria casa e di non esserle stato accanto quando più aveva bisogno di lui. Il succedersi degli eventi procede così su due binari, destinati inevitabilmente a incrociarsi. Questo dualismo pervade l'intera opera a più livelli, trovando una perfetta espressione iconica nella caratterizzazione dello spazio.

La casa cui fa riferimento il titolo del romanzo si compone infatti di due ambienti principali: l'attico, dove ha luogo la cena, e una mansarda con terrazzo, ribattezzata dalla protagonista 'superattico'. Mentre l'appartamento è uno spazio condiviso per i coniugi Vazzi, la mansarda appartiene unicamente a Diana. Tale suddivisione riflette la dualità insita nel personaggio che, come ci viene spiegato fin dal primo capitolo, è sia Diana, moglie di un noto sceneggiatore, membro dell'alta società, sia Dana – così era solito chiamarla il fratello da piccolo – ragazza di umili origini, dai modi meno controllati e dai gusti poco raffinati. L'alternarsi di apparenza e autenticità e la netta distinzione tra il ruolo che il personaggio ha per il contesto sociale di cui fa parte e la sua essenza più vera sono evidenziati dalle differenze di stile che contraddistinguono i due ambienti: ogni volta che scende i gradini della scala a chiocciola che li unisce, l'eroina ha l'impressione che l'attico tenda a "riassorbirla nel suo artificio" (Palazzolo, 2000:35).

Arredato completamente secondo il suo gusto, il superattico è per Diana un “angolo di paradiso, un padiglione orientale immerso nel verde cupo e lussureggiante di piante tropicali” (17-18). È un trionfo di tessuti damascati, colori vivaci, tappeti persiani e porcellane cinesi, e nel terrazzo si trova una piccola serra che contiene piante esotiche e i fiori più vari. È uno spazio che per l'eroina ha “il sapore di uno status finalmente acquisito” (18). Non a caso su una poltrona è poggiato un costoso scialle che la madre le aveva regalato molti anni prima e che soltanto dopo parecchio tempo ha trovato una collocazione adeguata.

L'attico invece è stato arredato da Elena Vazzi come regalo per il figlio e la nuora. Ha uno stile sofisticato, fondato sul contrasto di bianco e nero, sull'alternanza di marmi chiari e scuri e inserti d'ebano e di ossidiana. Alla “profusione trionfante del superattico, le sue forti tinte senza scampo” (29) si contrappone, secondo Diana, “il non colore” (29) dell'attico. Eppure l'appartamento, grazie a un preciso gioco di luci, presenta delle gradevoli sfumature color pastello:

La casa sembrava affacciarsi sul futuro. C'era qualcosa di incorporeo nelle sue linee snelle e slanciate. Come un velo sottile di impalpabile cipria madreperlacea, rosata, azzurrata era sparso dappertutto... [...] Le luci innanzitutto, aveva spiegato didatticamente sua suocera. Le luci – quelle luci che lei aveva incuneato nel soffitto – erano sfumate in colori diversi, riflessi quasi impercettibili. E poi, per il giorno, il colore stesso dei vetri, delle tende, delle carte da parati... trucchi di luci, di riflessi, di specchi... (Palazzolo, 2000:32-33)

Le luci poste sul soffitto, il colore dei vetri, lo stile sofisticato e minimalista degli arredi contribuiscono a dare agli interni dell'attico un che di immateriale, come se fossero ricoperti da un impalpabile “pulviscolo pastellato” (35). Questa immagine di incorporeità degli ambienti dell'appartamento rinvia perfettamente a colei che ha ricercato tale effetto, la quale da qualche tempo ha abbandonato il piano materiale.

Mentre la serata procede a rilento e con diversi intoppi, con gli ospiti che arrivano poco per volta o si fanno attendere – come nel caso di Nadja Stowarska, implacabile eminenza nel settore della produzione

cinematografica – e lo scrittore telefona più volte a casa Vazzi per avvertire dei numerosi problemi trovati sulla sua strada, Elena Vazzi continua a dare istruzioni, a lavorare a maglia e a manifestare la sua presenza attraverso improvvise vibrazioni e folate di vento, il rumore di passi pesanti che sembra giungere dalla mansarda, ecc. Quando ormai, data l'ora avanzata, gli ospiti si siedono a tavola, Diana va a controllare il superattico perché si è sentito il rumore di una porta che sbatteva. Trova la portafinestra della mansarda spalancata, i tappeti intrisi d'acqua piovana e lo scialle di sua madre, simbolo della riuscita della sua scalata sociale, a terra, così come l'orchidea nero-violacea regalatale dal giovane vivaista per cui prova attrazione. In questo caso si ha una chiara espressione della disapprovazione nei confronti della nuora, delle sue origini e dei suoi gusti pacchiani da parte di Elena Vazzi. E tuttavia Diana non ipotizza nemmeno per un secondo che quel disastro sia dovuto al volere di un essere sovranaturale. Soltanto uno degli ospiti, l'affascinante pianista Guido Corbara, si accorge della presenza nella casa dello spirito dell'anziana donna: non solo sente il rumore dei suoi passi provenire dalla mansarda, ma la vede mentre è intenta a salire con fatica i gradini della scala a chiocciola. È Guido a suscitare una certa inquietudine in Diana con le sue domande sui rumori che ha sentito giungere dal superattico.

Occorre inoltre notare come sul finire della storia alla natura duplice dei personaggi, ognuno dei quali ha un passato o un terribile segreto da nascondere, al collidere dei programmi di Diana ed Elena Vazzi per la serata, alla suddivisione dell'ambiente domestico in due aree estremamente differenti tra loro, si aggiunge un vero e proprio sdoppiamento del piano spaziale.

Quando ormai la serata è volta al termine e tutti gli ospiti, tranne il fratello di Diana, si sono congedati, Paolo Vazzi, prima di ritirarsi, annuncia a Diana che lo scrittore ha chiamato di nuovo per raccontare di come pensasse di essere arrivato al numero civico giusto e come invece si fosse ritrovato accolto in un attico da una cara vecchina, intenzionata a regalargli il lavoro a maglia che stava ultimando. Le parole del marito risultano strane a Diana e al fratello e non corrispondono al resoconto della serie di disavventure che lo scrittore farà una volta raggiunta casa Vazzi. Eppure tutto sembra tornare, incastrarsi perfettamente, almeno per un lettore avvezzo alle ambiguità del fantastico, allorché, avvisati da un vicino, i personaggi escono in

strada e vedono il corpo esanime di Paolo Vazzi, buttatosi dal terrazzo della mansarda. Per coprire il viso del defunto, lo scrittore tira fuori da una tasca un centrino ricamato, il medesimo a cui si è dedicata la voce fuori campo. Se il pianista è l'unico a poter percepire la presenza del fantasma di Elena Vazzi, lo scrittore è il personaggio deputato al rinvenimento dell'oggetto mediatore, ossia di quell'elemento che rappresenta una prova dell'avvenuta trasgressione fantastica<sup>7</sup>, corrispondente in questo caso a un moltiplicarsi dei piani del reale. Tale infrazione è testimoniata non solo dal centrino ricamato, ma da un secondo oggetto. Risalito nell'appartamento, lo scrittore entra nella mansarda, trovando per terra un pesante bastone di legno scuro, ossia il bastone con cui Elena Vazzi sosteneva i propri passi.

Elena Vazzi, per ammissione della stessa Diana, è sempre stata "l'unica e autentica padrona di casa" (156), e il bastone rinvenuto nella mansarda sottolinea la reale appartenenza di quel locale come dell'appartamento sottostante. La protagonista, ormai libera dal vincolo matrimoniale, è anche libera di disporre come meglio crede di un immobile che non riflette la sua personalità, di esprimere se stessa e di volgere il suo sguardo verso relazioni che siano più autentiche. Nel rivendicare l'appartenenza dell'attico tramite il suo manifestarsi, il fantasma di Elena Vazzi offre alla nuora la possibilità di uscire dal ruolo di perfetta mogliettina che ormai le stava stretto, di dare spazio ai propri desideri più reconditi anche al di fuori di quella mansarda che ha eletto a suo rifugio.

In piena sintonia con la struttura binaria che caratterizza il romanzo, l'articolarsi dello spazio domestico in due interni estremamente differenti tra loro è funzionale alla messa in evidenza dei paralleli tentativi d'autoaffermazione dei personaggi principali, due figure femminili che si servono dell'elemento spaziale per dare voce al proprio volere.

---

<sup>7</sup> "[...] Le soglie segnalate che si scavalcano col lasciapassare dell'oggetto mediatore sono innanzitutto quelle del principio di realtà come potere naturale, del sapere scientifico come codice culturale, della ragione e della coscienza ben deste e lucide come uniche ottiche autentiche e credibili, soglie sempre assediate da avversari vecchi e nuovi, da profeti e da fantasmi; e nell'ambito di questi campi che si fronteggiano non è affatto detto che le alleanze dei narratori fantastici siano sempre le medesime" (Lugnani, 1983:199).



### **3. *I bambini sono tornati*: la casa come specchio degli stati emotivi**

Se in *La casa della festa* lo spazio domestico è di per sé uno *status symbol* e, con la sua suddivisione in due ambienti distinti, espressione della volontà di affermazione della protagonista, in *I bambini sono tornati*, che “si rifà in una certa misura all’ambivalenza jamesiana de *Il giro di vite*” (Misserville, 2020:33), la casa custodisce il dolore del personaggio principale e rappresenta la sede privilegiata di un ritorno tanto straordinario quanto insperato.

Il romanzo racconta di un terribile lutto, quello di Marella e Alessandro Santoro, che hanno perso i loro due bambini, investiti da un’auto all’uscita di scuola. I fatti narrati coprono un arco temporale di circa un anno, durante il quale i coniugi reagiscono in modo del tutto diverso alla tragedia. Mentre Marella è sopraffatta dal dolore, Alessandro sceglie di concentrarsi sui risvolti pratici della vicenda. In una prima fase si occupa della moglie, sforzandosi di contrastare i suoi intenti suicidi; in un secondo momento, invece, risulta completamente assorbito da una rabbia crescente e dalla smania di scoprire l’identità del responsabile della morte dei figli. Esclusa la fase iniziale, i due personaggi si muovono in direzioni diametralmente opposte. Durante il periodo della ‘caccia’, come lui stesso la definisce, Alessandro si apre al mondo esterno, riprende a lavorare e a frequentare la vecchia compagnia di amici altolocati, il tutto in funzione della giustizia che intende ottenere. Quello di Marella, al contrario, è un ripiegamento su se stessa, un ritiro autoimposto in uno spazio domestico che dapprima racchiude il suo malessere e successivamente diviene luogo di conforto.

Occorre innanzitutto notare che Marella si trova a casa – è intenta a pulire i bicchieri e la caraffa di cristallo che fanno bella mostra di sé in soggiorno – quando il suocero le comunica di persona la notizia dell’incidente di cui sono rimasti vittime i bambini. Dopo un indefinito periodo di tempo trascorso in ospedale, di cui la protagonista non ha memoria – alle parole del suocero aveva stretto tra le mani la caraffa di cristallo fino a procurarsi delle gravi lesioni – Marella fa ritorno a casa sotto l’attenta sorveglianza del marito. In questa prima fase del lutto, in cui il personaggio principale non è in sé, l’appartamento dei Santoro finisce con l’assolvere la funzione di luogo di contenimento, se non di vera e propria detenzione. Marella tenta in vari modi di porre fine alla propria vita e per questo Alessandro, con la speranza che con il

trascorrere del tempo lei smetta di attuare tali tentativi, elimina dalla casa ogni elemento di cui la donna potrebbe servirsi per nuocere a se stessa. Mette dei lucchetti alle finestre, fa sparire lamette, coltelli e medicinali, sostituisce il forno a gas con uno elettrico, e arriva ad ammanettare un polso della moglie con una correggia in modo che non possa alzarsi dal letto durante la notte. Circa tre mesi dopo l'incidente, quando un'amica va a trovare i Santoro per manifestare la propria vicinanza, la casa riflette ancora una situazione di estremo squilibrio interiore, la difficoltà dei coniugi di far fronte al dolore, e l'ospite rimane interdetta: "la casa era una fornace ardente e maleodorante. Aveva fissato senza comprendere le finestre chiuse, i lucchetti, le serrande abbassate, la luce elettrica che sfavillava fuori orario" (Palazzolo, 2003:32).

Tuttavia, senza che vi sia un motivo preciso, accade che Marella metta da parte l'idea del suicidio. Alessandro quindi torna al lavoro e cerca di riprendere una parvenza di normale vita quotidiana, mentre Marella si predispone a trascorrere in solitudine la giornata. L'abitazione si fa allora specchio di un vuoto incolmabile. In tal modo non costituisce più un luogo di contenimento, ma diviene un rifugio dove la protagonista può sentire liberamente il proprio dolore e allo stesso tempo cercare qualche istante di pace. Sola nella grande casa vuota, Marella recupera infatti da un nascondiglio un fascicoletto di foto dei suoi piccoli, l'unico scampato all'opera di bonifica messa in atto dal marito al fine di favorire l'accettazione della perdita. La protagonista intende immergersi nella contemplazione di quelle foto, trovare una minima consolazione nel ricordo dei bambini e dei diversi momenti che la macchina fotografica ha fissato sulla carta. L'appartamento allora rappresenta uno spazio di decompressione, un luogo familiare che accoglie e tutela il segreto abbandonarsi del personaggio alla memoria, il suo rifugiarsi nel passato per avere una momentanea tregua dalla sofferenza. Ed è a questo punto, con l'irrompere del fantastico, che l'attaccamento di Marella all'abitazione si fa ancora più forte e che la casa finisce per assolvere ulteriori funzioni.

Mentre la protagonista è assorta, lo sguardo sulle immagini di celluloidi, per un attimo compare Elisa, la sua figlia minore, e Marella quasi non vi fa caso:

“Mi metti il nastro?” Alzando distrattamente lo sguardo dall'immagine di Iacopo che scivolava verso di lei con le braccia allargate e un sorriso grande come il sole, Marella allungò la mano verso il nastro rosa che la bambina le tendeva e glielo accomodò in pochi secondi sui capelli. “Dovresti farlo da sola” disse, tornando ad abbassare lo sguardo verso i bimbi che scivolavano lungo il tubo di plastica rossa. “Sono troppo piccola” si lamentò la bambina, uscendo dalla cucina. “Ciao.” “Ciao... e non fare troppo rumore... la mamma è occupata...oddio!” (Palazzolo, 2003:21)

Iacopo, il suo primogenito, viene invece a farle visita successivamente, la mattina di Natale, a darle un bacio mentre si trova a letto, tra il sonno e la veglia. E una terza apparizione dei bambini – Marella sente le loro voci attraverso la porta chiusa del bagno – fa sì che il personaggio decida di essere parte attiva del meccanismo, di cercare di favorire e determinare la venuta di Iacopo ed Elisa.

In primo luogo si adopera per rendere la casa l'accogliente nido che era un tempo:

La casa splendeva nell'oro del mattino, tirata a lucido come se un esercito di cameriere l'avesse rivoltata da cima a fondo, eliminando il sudiciume da ogni angolo, spazzando, spolverando, lavando e lucidando ogni superficie, e dal bagno proveniva la voce di Marella, che cantarellava sotto la doccia. Il cambiamento nelle condizioni dell'appartamento, impercettibile nella sua gradualità a un occhio poco attento, fu di colpo visibile in quella domenica di aprile in cui il sole era riuscito a scacciare gli strascichi dell'inverno. [...] Alessandro guardava perplesso il luore degli elettrodomestici e dei pensili, la levigatezza delle piastrelle di ceramica, la trasparenza assoluta dei vetri alle finestre. Sembrava che l'intera casa fosse stata immersa in una tinozza d'acqua e sapone e strigliata senza pietà. Il risultato era talmente perfetto da creare un certo turbamento ed era evidente che

l'opera non poteva essere stata compiuta nel giro di un giorno, ma aveva dovuto prendere diverso tempo. (Palazzolo, 2003:101).

Poi, all'insaputa del marito, la protagonista compra una quantità considerevole di giocattoli, che una mattina di maggio dispone in cucina, attorno a una tavola imbandita di ogni genere di dolci. L'appartamento è così trasformato in un polo d'attrazione, nel sogno di ogni bambino, in una sorta di inganno attuato a fin di bene. Non a caso alla protagonista torna in mente per associazione la casa di marzapane di una nota fiaba:

Le venne da pensare che somigliava alla casetta di Hansel e Gretel, quella in cui li attendeva la strega cattiva... ma stavolta la favola avrebbe subito una variante. Nella casetta di marzapane i bambini perduti nel bosco non avrebbero trovati ad attenderli nessuna strega cattiva, ma la loro mamma con le braccia spalancate. (Palazzolo, 2003:117)

Tramite il riferimento alla fiaba di Hansel e Gretel viene sottolineato il rovesciamento del motivo della casa infestata dai fantasmi tanto ricorrente nel fantastico letterario<sup>8</sup>. In questo caso lo spazio domestico non è soltanto lo scenario privilegiato di un incredibile passaggio di soglia, dell'irrompere del soprannaturale nel quotidiano, ma diviene strumento fondamentale nel compiersi della trasgressione fantastica.

Come previsto dalla madre, Iacopo ed Elisa non sanno resistere alla montagna di giocattoli e prelibatezze allestita da Marella, e fanno la loro comparsa, "talmente diversi, nei colori vividi della loro presenza, dai fotogrammi immobili e dalle immagini distorte della memoria" (123). La protagonista trascorre con loro un'intera giornata, in una festa privata di cui però la casa presenta inevitabilmente i segni quando

---

<sup>8</sup> Se è vero, come scrive Silvia Zangrandi, che "quando a incontrare un fantasma è una donna, gran parte dei motivi squisitamente tradizionali di terrore e smarrimento salta a favore di un'apertura e di un'accoglienza che rappresenta il vero elemento perturbante" (Zangrandi, 2012:128), occorre notare come in *I bambini sono tornati* la protagonista vada oltre un atteggiamento di benevolenza nei confronti dell'essere soprannaturale, ricercando la compagnia degli spiriti dei suoi figli, facendo in modo di chiamarli a sé.

Alessandro vi fa ritorno, portando involontariamente al dileguarsi dei piccoli. Le tende strappate, i dolci sparsi sul tavolo della cucina, i tanti giocattoli disseminati per l'appartamento e un vestitino rosa di Elisa spruzzato di coca-cola costituiscono una prova tangibile dell'avvenuta trasgressione, eppure non rappresentano un elemento sufficiente per Alessandro, il quale pensa che la moglie sia in preda al delirio. La distanza tra le posizioni dei due coniugi è tale da far scaturire una violenta lite e un divario insanabile, con Alessandro che finisce per trascorrere in ufficio anche qualche notte, e Marella sempre più padrona dell'ambiente domestico e libera di interagire con i figli. Proprio per impedire che i bambini scompaiano ancora con l'arrivo a casa di Alessandro, per sfuggire a una visione che non ammette l'incredibile come possibilità del reale, Marella prende una decisione definitiva.

Accortasi che il ritorno dei bambini si sta stabilizzando, che le loro apparizioni hanno una durata progressivamente maggiore, la protagonista decide di lasciare quella casa che le ha fatto da guscio per circa un anno, di uscire in macchina con i bambini e raggiungere il mondo a cui appartengono con uno schianto fatale. Ciò, non a caso, avviene in contemporanea con un'acquisizione di consapevolezza da parte di Alessandro. Avendo scoperto che l'investitore non è altri che un vecchio amico, che l'incidente è stato una sfortunata combinazione di circostanze, Alessandro torna a casa, in un'abitazione ordinata ma vuota. Il suo rientro corrisponde alla tardiva presa di coscienza riguardo al fatto che a nulla è valso covare rabbia per mesi, non lasciare spazio a una più lacerante tristezza.

Nel romanzo l'ambiente domestico risulta dunque in stretta correlazione con l'accoglienza senza riserve degli stati emotivi più dolorosi. Con il suo gesto estremo la protagonista rivendica la legittimità dei propri sentimenti, si sottrae a una prospettiva rigida che sembra voler limitare il suo sentire, dettare una misura a ciò che per definizione non è quantificabile con gli strumenti della ragione.

### **Conclusioni**

I testi presi in esame nel presente articolo mostrano come nella letteratura fantastica al femminile si abbia, parafrasando le parole di Monica Farnetti, una decostruzione del paradigma freudiano (Farnetti, 2003a:9). Sia in *La casa della festa* che in *I bambini sono tornati*,

infatti, l'intervento dell'essere sovrannaturale non suscita l'angoscia o l'orrore tipici delle tradizionali *ghost stories*. Se quanto accade in *La casa della festa* – cui corrisponde un leggero turbamento nella protagonista provocato dalle domande dell'unico personaggio<sup>9</sup> in grado di accorgersi di una presenza altra all'interno dell'ambiente domestico – è funzionale a un'acquisizione di consapevolezza da parte della donna circa le proprie scelte di vita e i propri desideri, in *I bambini sono tornati* si ha un vero e proprio rovesciamento del motivo della casa infestata dai fantasmi, con l'eroina che cerca disperatamente di richiamare a sé i figli defunti.

In entrambi i romanzi la casa riflette la dimensione interiore delle protagoniste. Da un lato a una Diana Vazzi che ha sacrificato le sue aspirazioni più autentiche sull'altare del benessere socioeconomico, una condizione che tuttavia non sembra appagarla completamente, corrisponde uno spazio domestico suddiviso in due ambienti dalle caratteristiche inconciliabili. Dall'altro, il dolore di Marella Santoro pare trovare rappresentazione in una casa che rispecchia le fasi del lutto attraversate dal personaggio.

“L'essere che ha trovato un rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio”, scrive Gaston Bachelard (1958; trad. it 1975:33), e tale affermazione trova conferma nell'ambiente domestico descritto in *La casa della festa*. Il forte contrasto tra lo stile sofisticato e minimalista dell'attico e lo sfarzo senza compromessi della mansarda rinvia alla natura divisa della protagonista, al suo sforzo di cercare un equilibrio tra istanze sociali e desideri privati, tra quanto è stato conseguito e ciò che, apparentemente messo da parte – relegato per l'appunto in mansarda, una zona in genere poco valorizzata della casa – potrebbe ancora essere. Il connubio di raffinato ed etereo che contraddistingue gli interni dell'appartamento dei Vazzi è espressione della volontà di un altro personaggio, Elena Vazzi, che può rispecchiarsi in esso pur non essendo più in vita. Il duplicarsi dei piani spaziali, con lo scrittore che arriva a destinazione ma si trova al cospetto di un attico alternativo e di

---

<sup>9</sup> Il fatto che in *La casa della festa* il pianista Guido Corbara sia l'unico in grado di vedere lo spirito di Elena Vazzi si spiega con il suo condividere lo stesso sistema di valori della donna, un sistema basato sul rispetto della tradizione e sull'attaccamento alla famiglia e alla propria casa. In maniera analoga in *I bambini sono tornati*, il fantasma della piccola Elisa viene scorto da Emma, un'amica della protagonista venuta a farle visita, soltanto nel momento in cui il personaggio si sorprende a trovare ragionevoli le parole di Marella sul suo attendere i bambini, conversare con loro, fare per loro il bucato, ecc.

un'anziana signora, sottolinea il dualismo che pervade il testo a più livelli e la presenza nel romanzo di una seconda figura femminile di rilievo che, in maniera analoga alla protagonista e forse con maggior successo, si serve dell'abitazione per autoaffermarsi.

In *I bambini sono tornati*, invece, la casa assolve più di una funzione. È un ambiente protetto, l'unico in cui l'eroina può dare libero sfogo all'estrema sofferenza che sta provando, ma soprattutto costituisce un simulacro del passato: con le sue stanze e i suoi arredi conserva l'essenza di chi l'ha abitata, ne mantiene vivo il ricordo. Questo spiega l'attaccamento all'abitazione da parte di Marella, la quale non vuole rassegnarsi alla scomparsa dei figli, e il comportamento del tutto opposto del marito, il quale cerca di anestetizzare il dolore prefiggendosi di trovare e punire chi lo ha causato.

“Viviamo delle fissazioni, delle fissazioni della felicità, facciamo in modo di trarre motivi di conforto dal rivivere ricordi protettivi. Qualcosa di chiuso deve conservare i ricordi, lasciando loro il valore di immagini” (Bachelard, 1958; trad. it. 1975:34). Lo spazio domestico, nel secondo dei due testi analizzati, ha principalmente questa funzione di salvaguardia della memoria, e in tal modo consente all'attante principale di vivere il lutto a modo proprio, con modalità e intensità che vengono ritenute eccessive dagli altri personaggi ma che sono in ogni caso una fondamentale espressione di sé, della sua sfera emotiva.

Le vicende al centro di *La casa della festa* e *I bambini sono tornati* confermano che “quando è una donna a raccontare dell'incontro tra vivi e defunti, gran parte del tradizionale armamentario di luoghi comuni è destinata a saltare e a fare spazio ad altro. A fare spazio, per l'appunto, al sentire” (Farnetti, 2008:260-261). Il superattico in cui Diana si concede di fantasticare sul vivaista che trova attraente e la cucina in cui Marella si dedica alla contemplazione delle foto dei suoi bambini dimostrano come la casa, nella narrativa fantastica al femminile, ricorra non di rado in quanto sede privilegiata per il manifestarsi delle emozioni. Lo spazio domestico, in cui la donna è stata confinata per secoli, nel fantastico letterario delle scrittrici diventa un luogo in cui potersi pensare e reinventare mettendo in discussione i ruoli tradizionalmente assegnati dalla società, uno spazio nel quale accogliere non solo ciò che provoca turbamento in quanto estraneo e ignoto, ma il proprio mondo interiore in tutti i suoi aspetti, compresi quelli più controversi, dolorosi e difficili da gestire.

## Bibliografia

- Bachelard, G. 1958 *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France. Trad. it. 1975. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Barbarulli, C. & Brandi, L. 2003 "Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico". In: Chiti, E.; Farnetti, M. & Treder, U. (eds). *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*: 149-176. Perugia: Morlacchi.
- Chiti, E.; Farnetti, M. & Treder, U. (eds) 2003 *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi Editore.
- Cretella, C. & Lorenzetti, S. 2008 "Introduzione". In: Cretella, C. & Lorenzetti, S. (eds). *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento*: 9-14. Firenze: Cesati.
- Farnetti, M. 2000 "Scrittrici del fantastico". In: Asor Rosa, A. (ed.). *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*: 382-409. Torino: Einaudi.
- . 2003a "Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante". In: Chiti, E.; Farnetti, M. & Treder, U. (eds). *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*: 9-22. Perugia: Morlacchi Editore.
- . 2003b "Il fantastico femminile". In: Ihring, P. & Wolfzettel, F. (eds). *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e*



- 1920, Atti del Convegno (Frankfurt am Main, 15-18 novembre 2001): 217-222. Perugia: Guerra.
- . 2006 “Le amiche del mostro”. In: Rimondi, G. (ed.). *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimliche*: 69-78. Cagliari: Cuec.
- . 2008 *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*. Milano: La Tartaruga edizioni.
- Freud, S. 1977 [‘Das Unheimliche’, 1919. In: *Gesammelte Werke*, vol. XII, 1947: 229-268. Fischer, Frankfurt] Il perturbante. In: *Opere*, vol. IX: 81-118. Torino: Boringhieri.
- Graziano, L. 2003 “Il fantasma e il diavolo: note sul perturbante e il femminile”. In: Chiti, E.; Farnetti, M. & Treder, U. (eds). *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*: 23-44. Perugia: Morlacchi editore.
- Jackson, R. 1986 [Fantasy: The Literature of Subversion. Methuen, London - New York, 1981.] *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*. Trad. it. Berardi, R. Napoli: Pironti.
- Lugnani, L. 1983 “Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore”. In: Ceserani, R.; Goggi, G. & Lugnani, L. (eds). *La narrazione fantastica*: 177-288. Pisa: Nistri-Lischi.
- Misserville, G. 2020 “La scelta del fantastico: Chiara Palazzolo”. In: Misserville, G. *Donne e*

- fantastico, narrativa oltre i generi: 33-44. Milano-Udine: Mimesis.*
- Palazzolo, C. 2000 *La casa della festa*. Venezia: Marsilio.
- . 2003 *I bambini sono tornati*. Casale Monferrato: Piemme.
- Zangrandi, S. 2011 “Alcune narratrici fantastiche”. In: Zangrandi, S. *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*: 121-149. Bologna: Archetipolibri.
- . 2012 ‘Uno spazio femminile per il fantastico. Riflessioni attorno ad alcune narratrici del Novecento’, *Testo e Senso*, 13:157-175.