

Beatrice Manetti

## Angeli, insetti e altre divinità in incognito: il fantastico a bassa intensità di Rossana Ombres

L'articolo ripercorre la produzione narrativa di Rossana Ombres, individuando nel sacro la categoria privilegiata che presiede ai procedimenti di *fantasticizzazione* cui la scrittrice sottopone la propria materia narrativa e alla quale rimandano o sono funzionali tutti gli altri temi, i *topoi* e le strategie retoriche che concorrono al medesimo effetto: la casa infestata, il doppio, l'ellissi, le coincidenze e le apparizioni inesplicabili, i passaggi di soglia. Si cercherà inoltre di mettere in luce come il riuso di tali temi e procedimenti narrativi obbedisca a moventi che cambiano nel corso del tempo: dallo scavo nei fantasmi mitico-culturali del femminile in *Principessa Giacinta* (1970) e in *Serenata* (1980) alla trasformazione della memoria in dispositivo onirico e magico in *Un dio coperto di rose* (1993) e in *Baiadera* (1997).

*The article traces the narrative production of Rossana Ombres, identifying the sacred as the privileged category that presides over the processes of fantasticization to which the writer subjects her narrative material and to which all the other themes, topoi and rhetorical strategies that contribute to the same effect refer or are functional: the haunted house, the double, the ellipsis, coincidences and inexplicable apparitions, threshold crossings. An attempt will also be made to highlight how the reuse of these themes and narrative procedures obeys motives that change over time: from the excavation into the mythical-cultural ghosts of the feminine in Principessa Giacinta (1970) and Serenata (1980) to the transformation of memory into a dreamlike and magical device in Un dio coperto di rose (1993) and in Baiadera (1997).*

### 1. Revisioni e reinvenzioni del sacro

Giacinto Spagnoletti, ripercorrendo la traiettoria di Rossana Ombres, riconosce nell'autrice un «caso clamoroso di inadempienza della critica [...] a cui il tempo infine ha dato ragione, man mano che i [suoi] libri raggiungevano una maggiore circolazione, non limitata ai soli “iniziati”» (1994: 830). Il tempo ha dato ragione anche a lui, ma solo a proposito dell'inadempienza della critica. Quando Spagnoletti scrive queste righe, Ombres aveva alle spalle una lunga e fortunata stagione poetica, avviata nel 1956 con *Orizzonte anche tu* e conclusa nel 1975 con *Le belle statuine*; per oltre vent'anni, dal 1963 al 1987, aveva occupato una posizione di rilievo nell'establishment intellettuale come critica letteraria della *Stampa*; dal 1970, il prevalere di una vena narrativa già messa alla prova nei racconti usciti tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 sul *Mondo* di Pannunzio si era concretizzato in quattro titoli che non erano sfuggiti né ai recensori più attenti né alle giurie dei

maggiori premi letterari.<sup>1</sup> Eppure il silenzio creativo seguito alla pubblicazione dell'ultimo romanzo, *Baiadera* (1997), è stato accompagnato da un analogo e più inspiegabile silenzio tanto dal punto di vista editoriale quanto nell'ambito degli studi accademici, e in misura ancora maggiore nei processi imperscrutabili che presiedono alle canonizzazioni e alle riscoperte. Oggi più che mai, insomma, è «come se la presenza della Ombres nella nostra letteratura possa considerarsi meramente occasionale» (Spagnoletti, 1994: 830).

Si deve a Danielle Hipkins il primo tentativo di ricollocazione della narrativa ombresiana nella nostra letteratura, con un saggio sul romanzo *Serenata* (Hipkins, 2007a) che, rivisto e ampliato, è diventato un'acuta ricognizione critica dell'intera produzione narrativa dell'autrice, assunta come caso esemplare, insieme a quelli di Francesca Duranti e Paola Capriolo, della rivitalizzazione contemporanea del genere fantastico a opera delle scrittrici (Hipkins, 2007b). Hipkins incentra la sua definizione e la successiva perimetrazione di un fantastico femminile italiano tardo novecentesco sul ricorso consapevole e spesso antagonistico all'intertestualità, intesa, anziché come un sintomo di epigonismo, come strumento di ridiscussione dei modelli discorsivi (maschili) dominanti, di liberazione dall'angoscia dell'influenza e di apertura di uno spazio letterario *altro* in cui affermare il protagonismo di soggetti tradizionalmente marginalizzati.

E tuttavia, al momento della verifica sui testi, una comprensibile cautela induce la studiosa a problematizzarne l'iscrizione nel fantastico *tout court* e a parlare semmai, a proposito di *Principessa Giacinta*, di «elusive fantastic genre» (Hipkins, 2007b: 171) o, più in generale, di «a unique, poetical use of the fantastic that draws on a rich lexicon of mysticism, the Judeo-Christian religious tradition, superstition and fable» (169). Ombres, insomma, farebbe propri una strategia discorsiva e un repertorio tematico considerati tradizionalmente incompatibili con l'effetto perturbante prodotto dal fantastico: l'intransitività delle immagini poetiche (Todorov, 1997: 64-66) e «il meraviglioso delle fiabe, delle leggende e della mitologia, l'iconografia delle religioni e delle idolatrie» che Roger Caillois ascrive al «fantastico istituzionalizzato» (1984: 10).

Il nodo della narrativa ombresiana e del suo ambiguo statuto di genere sta tutto qui. Al di là dello sperimentalismo che la contraddistingue e che fa di ciascun romanzo un *hapax* retorico e stilistico, il suo schema narrativo privilegiato coincide con la traiettoria esistenziale di una giovane donna di estrazione borghese dalle spiccate inclinazioni intellettuali e artistiche, colta nel momento di una crisi o di un'epifania oppure illuminata retrospettivamente dalla luce della fatalità. Che si accanisca a confondere le coordinate spazio-temporali, a slogare la sintassi narrativa e a dissolvere i personaggi nei sottosuoli della psiche come in *Principessa Giacinta*; che appunti la sua vena satirica contro i riti sociali e le devianze segrete della borghesia

---

<sup>1</sup> Il romanzo d'esordio *Principessa Giacinta* (1970) vince il premio Sila nel 1971 e dieci anni dopo *Serenata* (1980) è finalista al Campiello. Con *Un dio coperto di rose* (1993) Ombres entra nella cinquina del premio Strega senza l'appoggio della casa editrice Mondadori e successivamente si aggiudica il Superpremio Grinzane Cavour.

torinese o del sottobosco editoriale di provincia, come accade rispettivamente in *Memorie di una dilettante* (1977) e in *Serenata*;<sup>2</sup> che tenti infine un autoritratto per interposto personaggio in *Un dio coperto di rose* o un personale ritorno alle origini nell'amicizia femminile narrata in *Baiadera*, Ombres frequenta assiduamente i territori, mimetici per eccellenza, del romanzo di formazione, intrecciato talvolta al genere affine del romanzo sentimentale.

Se in questo impianto discorsivo inequivocabilmente realistico «la realtà è sempre sul punto di crescere nel fantastico» (Ombres, 1993: risvolto di copertina) è appunto perché la messa in scena di vicende e figure quotidiane tende sistematicamente a proiettarsi «nell'immaginario in situazioni o personaggi sacrali e simboli» (Margoni, 1979: 10170), prelevati di volta in volta dalla mitologia cristiana, dalla mistica ebraica, dalla sapienza alchemica e dalla tradizione folclorica. Il sacro, dunque, è il lievito essenziale che presiede non tanto al fantastico propriamente detto, quanto piuttosto ai processi di «fantasticizzazione» (Ceserani, 1996: 101) cui Ombres sottopone la propria materia narrativa; e al sacro rimandano o sono funzionali tutti gli altri temi, i *topoi* e le strategie retoriche che concorrono al medesimo effetto: la casa infestata, il doppio, l'ellissi, le coincidenze e le apparizioni inesplicabili, i passaggi di soglia.

I motivi di questa predilezione sono molti e di ordine diverso. In primo luogo, nell'aporia che sembrerebbe derivare dall'interdizione di Caillois si nasconde in realtà una presa di posizione ideologica: perché il fantastico istituzionalizzato è proprio quello che meglio si presta alla de-istituzionalizzazione, ossia alla revisione critica. Il 'superato' non irrompe nel realismo ombresiano per produrre lo «scandalo» di «una lacerazione [...] quasi insopportabile nel mondo della realtà» (Caillois, 1984: 90), ma come strumento di conoscenza e di ricostruzione di un immaginario inedito. Nel momento in cui mette le proprie ordinarie eroine al cospetto del sacro, decontestualizzandolo e rifunzionalizzandolo, Ombres scandaglia i sedimenti culturali che hanno contribuito alla cristallizzazione del «fantasma» del femminile, all'incrocio tra biologia e storia, determinismi individuali e determinazioni sociali (Laghezza, 2018); e ne decostruisce i significati abituali servendosi degli stessi materiali, secondo quel «critical mythic revisionism» (Re, 1993: 84) che è un tratto ricorrente nella scrittura e nel pensiero delle donne tra gli anni '70 e gli anni '80 del Novecento.

La frequentazione della galassia del sacro, però, significa per Ombres qualcosa di più: sia dal punto di vista biografico (il legame con le origini ebraiche, rinsaldato per via culturale con gli studi di teologia), sia sul piano della poetica, sia come «tecnica specifica di costruzione del testo», che dalla poesia transita nella prosa narrativa appunto nella forma del «costante ricorso alla doppia prospettiva simultanea del quotidiano e del mitico, del borghese e del "sacro"» (Margoni, 1979: 10171). Si tratta

---

<sup>2</sup> *Memorie di una dilettante* è escluso dalla mia analisi proprio per l'invadenza programmatica della polemica sociale e della vena satirica, che le rare apparizioni oniriche di tre figure in costume da caccia non bastano a disincagliare da un rapporto frontale, quindi integralmente mimetico, con l'attualità.

di una modalità dello sguardo, e della rappresentazione romanzesca, nella quale è in gioco, più che il ritorno del represso, la sua persistenza sotto la superficie della realtà, come sopravvivenza dell'infanzia nella maturità e della preistoria nella storia; più che il conflitto tra naturale e soprannaturale, una metafisica immanente non lontana da quella teorizzata da Savinio, con le eroine dell'Antico Testamento, le gerarchie angeliche della tradizione ebraico-cristiana, le streghe e le sciamane della cultura popolare al posto degli dèi e degli eroi della Grecia classica.

Ivos Margoni ha colto in questo atteggiamento «un tropismo regressivo (dalla maturità all'infanzia, dall'infanzia alla cerchia familiare) manifestamente parallelo a quello che dalla quotidianità borghese conduce al mito e al “sacro”» (1979: 10172), lungo una direttrice, cioè, esattamente opposta rispetto a quella del fantastico moderno, dove «le sacré, en devenant profane, aboutit au fantastique» (Bessièrè, 1974: 50). Qui, al contrario, i temi e i *topoi* del fantastico, nel loro essere accolti come perfettamente verosimili, si sacralizzano. E si offrono da un lato come lo strumento di un reincantamento del mondo tutt'altro che innocente, meno consolatoria via di fuga che unità di misura della perdita; dall'altro come vocabolario e sistema figurale per dire la doppia natura – *fascinans* e *tremenda*,<sup>3</sup> poiché più radicalmente di qualsiasi altra minaccia i confini dell'identità individuale e la capacità di autodeterminazione del soggetto – delle esperienze fondamentali: l'amore, la morte, l'estrema solitudine e il doloroso senso di elezione che derivano da questa doppia vista.

## 2. *La mente infestata*

Nella parabola creativa ombresiana la poesia riveste un ruolo di assoluto rilievo, non solo perché occupa interamente i primi vent'anni di attività dell'autrice, ma perché suggerisce temi, immagini, moduli stilistici e schemi compositivi anche alla narrativa; e con speciale evidenza nel primo romanzo, *Principessa Giacinta*, la cui lunga gestazione si intreccia cronologicamente a quella della raccolta *L'ipotesi di Agar*, uscita nel 1968 nella collana einaudiana «La ricerca letteraria» diretta da Guido

<sup>3</sup> «Il contenuto qualitativo del numinoso [...] è da un punto di vista il momento già analizzato del tremendo che repelle, ricco di *majestas*. Ma da un altro, è chiaro che è qualcosa in pari tempo di tipicamente *attraente*, captivante, *affascinante*, il quale si intreccia in una strana forma di armonia contrastante con il momento repellente del *tremendum*» (Otto, 1966: 42-43). Sulla costitutiva ambivalenza del sacro riflette anche Roger Caillois, secondo il quale «il movimento essenziale della dialettica del sacro» fa sì che «[o]gni forza che lo incarna tend[er] a dissociarsi: la sua originaria ambiguità si risolve in elementi antagonisti e complementari ai quali si riferiscono i sentimenti di rispetto e di avversione, di desiderio e di paura ispirati dalla sua natura necessariamente equivoca. Ma non appena questi poli nascono dal dispiegarsi di quella natura, provocano, ciascuno per parte sua e proprio in quanto detengono il carattere del sacro, quelle stesse reazioni ambivalenti che li avevano fatti isolare l'uno dall'altro» (2001: 31). In modo analogo, René Girard riconosce nella «violenza ora reciproca ora unanime e fondatrice» i due momenti «del processo di sacralizzazione», e nella vittima espiatoria il *doppio mostruoso* [cui] va fatto risalire il carattere spettacolarmente o discretamente mostruoso di ogni creatura sacra. L'unione del malefico e del benefico costituisce, naturalmente, la mostruosità prima ed essenziale, l'assorbimento da parte dell'essere sovrumano della differenza tra la 'buona' e la 'cattiva' violenza, la differenza fondamentale cui tutte le altre paiono subordinate» (1992: 347-349).

Davico Bonino, Giorgio Manganelli e Edoardo Sanguineti, in un periodo in cui Ombres guarda con interesse alle proposte della neoavanguardia. Proprio in Sanguineti e in Antonio Porta la critica ha individuato i modelli più vistosi della svolta della scrittrice: il primo per il tentativo di diagnosticare la dissoluzione del soggetto servendosi di elementi culturali eterogenei, il secondo per la violenza espressionistica delle immagini e la pervasività della tematica sessuale, nelle quali si incarna un rapporto traumatico col mondo.<sup>4</sup> Una parentela analoga può essere chiamata in causa per lo sperimentalismo che caratterizza *Principessa Giacinta*, dove la liquefazione della trama, la scomposizione cubista dei personaggi e il *pastiche* linguistico rendono particolarmente ardua l'installazione nel tessuto narrativo, e quindi l'individuazione, di eventuali 'tracce di fantastico'.

La situazione chiave del romanzo, infatti, è una doppia reclusione: quella dell'anonima protagonista e voce narrante nel proprio appartamento, dal quale tenta di comunicare con l'esterno tramite lettere non finite né spedite e telefonate via via più disturbate da misteriose *défaillances* della teleselezione; e quella di chi legge dentro la psiche della donna, che centrifuga i dati della realtà in un incessante processo metamorfico. Tutto, di conseguenza, risulta instabile, provvisorio, suscettibile di rovesciarsi nel proprio contrario o di dissolversi nel nulla (come sempre sul punto di dissolversi nel nulla è il linguaggio, terremotato da frasi troncate e puntini di sospensione): le coordinate spaziali, per cui la stanza d'albergo a Venezia su cui si apre e si chiude il romanzo si confonde con l'appartamento romano in cui è ambientata gran parte della vicenda, in «an Escher-like, dream structure in which one interior unfolds into another without us ever being aware of the point at which the narrator has crossed over» (Hipkins, 2007b: 172); il trattamento della dimensione temporale, che privilegia la ricorsività e l'acronia rispetto alla consequenzialità degli eventi; persino l'identità della protagonista, scissa e reduplicata nelle improvvise proiezioni in Caterina von Bora, «la suora che sposò Martin Lutero, congiungendo la purezza dell'abito monacale alla fecondità del grembo materno» (Spinazzola, 2007: 104).

Perdita della nozione del tempo, metamorfosi degli spazi, destabilizzazione della psiche: non è un caso che questa costellazione di *topoi* si accompagni quasi invariabilmente a un motivo cronotopico prediletto dalla narrativa fantastica, quello della casa infestata (Lazzarin, 2002: 146). Perché è innegabile che il motivo centrale della vicenda di *Principessa Giacinta*, nonché il principio (dis)organizzatore della struttura del testo, sia proprio quello della *haunted house*. L'infestazione è preceduta, significativamente, da un furto nell'appartamento, ossia da una violazione predatoria dello spazio domestico proveniente dall'esterno, che annuncia e prepara la sua successiva occupazione dall'interno, e dalla perdita di un manoscritto al quale la

---

<sup>4</sup> Faccio riferimento, in particolare, all'articolo «L'ipotesi di Agar di Rossana Ombres», uscito senza firma il 21 luglio 1968 su *E*, il supplemento a colori dell'*Espresso*, ma quasi certamente di Enzo Siciliano, che insieme a Enzo Golino curava la pagina letteraria dell'inserto.

protagonista, che è giornalista e scrittrice, stava lavorando;<sup>5</sup> ma soprattutto da un altro fenomeno soprannaturale tipico del repertorio tematico del fantastico, e cioè l'animazione del ritratto del nonno, il cui misterioso vaticinio in rima è interpretato dalla donna come il «più scarno compendio possibile» della sua vita (Ombres, 1970: 30).

Ci sono a questo punto tutti gli elementi perché gli invasori possano far sentire il loro «vagito di barbagnani» (41) e infine mostrarsi:

Sono LORO. Finalmente si manifestano, c'è dunque qualcosa di decisivo nell'aria un messaggio una minaccia la mappa d'un luogo d'esilio o d'un mare che vuole essere nuotato solo in senso verticale... Scarabangelo è la prima parola che ho cominciato a pronunciare, e qualche anno dopo a scrivere [...] Credo di aver tirato fuori quella parola con molto dolore e temendo una sciagura [...] Credo, ma non ricordo bene. Invece ricordo bene quando la scrivevo le prime volte [...] e io con la penna, pennino Mole Antonelliana, in aria ad aspettare: sarei stata azzoppata? Sarebbe arrivato qualcuno a tagliarmi la lingua con un coltello o a levarmi gli occhi con un cucchiaino? (tanti anni dopo pensai che Eva fosse in quello stato di attesa il giorno che partorì la prima volta, dopo la cacciata e le minacce [...]). Oggi credo fermamente che la parola sia stata con me quand'ero nello stato fetale [...] e sia venuta alla luce, come si dice, precisamente con me allo stesso momento, obbligandomi ad un singolare gemellaggio, quale può essere quello di un neonato di sesso femminile con una parola. (42-43)

Gli scarabangeli, dunque, «prima di farsi corpo metamorfico e contaminante, sono innanzitutto 'parola'» (Cavatorta e Santini, 2021: 149). Una «parola-viticcio» (Lazzarin, 2007), come quelle del bestiario fantastico di Landolfi,<sup>6</sup> ma soprattutto una parola dell'infanzia – che ha accompagnato la giornalista con le sue misteriose apparizioni fino all'hotel veneziano in cui si è verificata «la grande epifania» (Ombres, 1970: 44) – e di un'infanzia sessualmente connotata, che si dispiega a ritroso nel tempo fino alle origini della femmina umana.

Le parole-vitici ossessionano, perseguitano, infestano, appunto, la mente: così è anche per gli scarabangeli, che transitano nell'appartamento di *Principessa Giacinta* dall'ultima poesia dell'*Ipotesi di Agar*, come se fossero sopravvissuti alla perdita del manoscritto e dilagassero adesso in uno spazio al tempo stesso fisico e simbolico.<sup>7</sup> Proliferando sui libri, impongono un metodo di lettura che disdegna la coerenza delle trame e si concentra «su una parola o su un gruppo di parole», subito dimenticate per «altre più affascinanti» (50); insediandosi sulla scrivania, sui fogli e fra i tasti della macchina per scrivere, impediscono alla protagonista di «scrivere articoli: se appena tentassi li costellerei della loro sagoma, a meno di parlare di loro e di me» (54); aggregandosi in colonie, compongono lettere e numeri, «preferiti S e G, 8 e 0 che maturano – infatti sono a lenta composizione – nei posti più in vista» (77).

<sup>5</sup> E che è forse proprio *L'ipotesi di Agar*, come lascia supporre la sintetica descrizione che la donna fa del manoscritto perduto, dove compaiono figure, immagini e situazioni ricorrenti nella raccolta del 1968.

<sup>6</sup> Sulla doppia natura delle creature landolfiane, «la cui ubicazione rispetto alla mente è indefinibile (sono parole o bestie?)», si veda anche Amigoni, 2004: 78-87 (85 per la citazione).

<sup>7</sup> In «Battaglia con gli scarabangeli per il possesso di un ritratto che fa notte» le creature infestanti «infracidano i calamai ungono i fogli appoltigliano la carta nell'impiallacciatura / del tuo tavolo del tuo rigatino del vestito di te e te stesso» (Ombres, 1968: 87).

Se una casa infestata è un'«immagine della psiche umana e delle forze che se ne disputano l'egemonia» (Lazzarin, 2002: 152), gli scarabangeli, in quanto parola, incarnano allora la vocazione e l'ossessione creativa della loro vittima. Ma «benché le parole-vitici non abbiano rapporti con il reale, si impongono tuttavia al reale: si manifestano e non siamo in grado di eluderne la presenza, reclamano una realtà che non possiamo negar loro» (Lazzarin, 2007: 311). E poiché lo spazio che separa i due elementi di questo composto antinomico è lo stesso che si estende tra il punto più basso della terra e il punto più alto del cielo, è fra questi estremi che gli scarafaggi angelici dispiegano la propria doppiezza ontologica di ripugnanti creature del sottosuolo e di annunciatori soprannaturali di una grazia impregiudicata.

Nella loro natura di insetti mollicci, agglutinati in grappoli semoventi, dotati di molteplici orifizi dai quali spunta «come una capocchiella di spillo rosa» (Ombres, 1970: 78) e organizzati in gerarchie sociali tanto misteriose quanto insindacabili, gli scarabangeli sembrano dediti quasi esclusivamente a una frenetica attività riproduttiva: «Ogni notte urlano e si comportano tra di loro molto lascivamente: ingrandiscono con una sfrenatezza che mi fa schifo [...]. I due aggettivi che li possono definire sono questi: bestiali e infognati» (89). Gli effetti di questo assedio così esplicitamente connotato dal punto di vista sessuale ricordano, più che il Gregor Samsa della «Metamorfosi», il «Mar delle Blatte» di Landolfi, dove la ripugnanza si intreccia alla fascinazione e dove la verginità della «giovane protagonista, Lucrezia, [...] assume un ruolo centrale» (Cavatorta e Santini, 2021: 152); con la differenza che in *Principessa Giacinta* il punto di vista privilegiato non è quello maschile, orientato alla competizione per il possesso della donna e non privo di connotazioni sadiche, ma quello della protagonista, tanto arroccata nella difesa della propria inviolabilità quanto disposta a sbarazzarsene senza il concorso del maschio.

All'origine di questo atteggiamento c'è un'idea degradata della sessualità (e della maternità), come se la «Giornalista [...] si fosse fissata in una sua inguaribile fase puero/anale, inibita e repulsoria, e quindi dell'eros avesse incamerato e custodito esclusivamente gli elementi sgradevoli [...] con connessi fetori e nausee» (Lunetta, 1979: 10164). Si capisce così perché l'identificazione in Caterina von Bora non abbia alcun carattere liberatorio: è uno sdoppiamento conflittuale, un teatro di battaglia tra l'ex suora avvizzita dalle gravidanze, saggia e un po' ottusa governatrice della casa, spettatrice, ispiratrice e vittima delle esternazioni dottrinarie del marito, e la graziosa ragazza dai «capelli lunghi e lisci e sottili, che denotano buona nascita [...] un seno quale si conviene a donna giovane che non abbia rapporti amorosi, gambe sottili e perfettamente depilate» (Ombres, 1970: 26-27). Ed è ugualmente significativo che di Savinio venga evocata la creatura metamorfica forse più perturbante, nel ritratto che l'antagonista maschile E. – un po' amante, un po' sposo promesso, un po' terapeuta – fa della propria madre incinta: una poltromamma-scarafaggio dalle «ali nere sbilenche» che gocciola perline «fetide: [...] e intanto mia madre si guardava allo specchio: un peso eccessivo, diceva, un bambino di nove chili! e gonfiava e diventava di vimini, una mamma-sedile» (17).

Per quanto immondi, gli scarabangeli sono però anche sacri (immondi, forse, proprio perché sacri). E dispiegano la propria natura angelica additando alla loro ospite una conoscenza ‘altra’, che ha anch’essa in qualche modo a che fare con l’origine:

Ieri mi è venuta in mente una cosa che poi mi ha fatto ribrezzo: non potevano essere i miei primi vagiti, quei gridetti di barbogianni, che ora mi ritornavano per segnalarmi l’allacciatura del circolo, dove ero cominciata e ora finivo?

[...] [C]on loro mi sono abituata a vedere nel piccolo, sempre più nel piccolo; osservarli con attenzione è come affacciarsi a un pozzo e distinguere tutto quello che c’è alla fine, ossia al principio [...]. Con loro mi sono abituata a guardare anche “sotto” e a pensare al sotto di ogni cosa e a vederlo [...] il sotto è sempre spaventoso, ecco perché è bene che resti coperto. (64-66)

Più che alla specie letteraria delle blatte landolfiane, allora, le creature infestanti di *Principessa Giacinta* potrebbero opportunamente essere ricondotte a quella della blatta solitaria di Clarice Lispector, che uscendo da un armadio trascina la protagonista della *Passione secondo G.H.*, anche lei una donna sola e un’artista, «in una specie di volo sciamanico alle sorgenti del tempo, al nucleo indifferenziato dell’esistenza» (Trevi, 2013: 16). Come G.H., anche il personaggio di Ombres cerca di rendere a parole la propria esperienza del sacro nella sua nuda e duplice essenza; e come G.H., anche lei compie una sorta di rito eucaristico ingoiando la materia immateriale – corpo e simbolo, bestia e parola – dei propri messaggeri. «Mangiarla significa sopperire a una carenza, riappropriarsi di quel lato “inumano” dell’esistenza che alla coscienza di G.H. appare come l’Eden perduto (“Sono stata espulsa dal paradiso quando sono diventata umana”）」 (Trevi, 2013: 18).

A differenza del personaggio di Lispector, la protagonista ombresiana è stata espulsa dall’Eden quando è diventata una donna, anzi, la prima donna. Ora gli scarabangeli – incarnazioni di una doppia origine, terrestre e celeste – le offrono l’alternativa tra il destino di Eva, «une série d’accouchements et la mort» (Causse e Lapouge, 1975: 166), e quello di Lilit, «démone femminile schivo d’amplessi / che non sa qual sia l’uomo e quale il caprone / e l’uno e l’altro rifugge [...] / e genera ad ogni nuova luna / dolci creature angeliche / dalle ali di scarafaggio» (Ombres, 1974: 86). In quest’ottica, *Principessa Giacinta* si può leggere anche come un romanzo d’amore, ma non perché racconti la «storia di una delusione e di un abbandono» (Garboli, 1970), bensì perché accerta l’irredimibile irrealtà dell’incontro fra un uomo e una donna, che può realizzarsi, come di fatto si realizza qui, soltanto nella forma della dilazione, della latenza, del vagheggiamento fantasmatico. «Che vogliono darmi indicazioni di strategia per quando verrà il giorno?» (Ombres, 1970: 133), si chiede la protagonista del romanzo studiando i suoi ospiti inquietanti; «il giorno» è sia quello dell’Armageddon sia quello della prima notte di nozze nell’albergo veneziano, il *Grand Hotel E.* (non per caso): due eventi ugualmente definitivi e dislocati entrambi in un tempo incerto, già venuto e continuamente a venire, al punto da confondersi l’uno con l’altro. Mentre le comunicazioni telefoniche con E. diventano sempre più difficoltose, il romanzo si interrompe a metà di una frase, chiudendo intorno alla protagonista il cerchio della narrazione: lì dove la fine coincide con l’inizio, la donna



rimane in attesa di affrontare nella realtà, o più probabilmente di rimettere in scena nell'immaginario, la sua battaglia finale.<sup>8</sup>

### 3. *Fantasma d'amore*

In un'intervista sul suo terzo romanzo, *Serenata*, Rossana Ombres riconosce nell'Annuncio dell'angelo a Maria uno dei motivi chiave del proprio immaginario poetico:

Al tema dell'Annuncio, che s'affaccia per tutto il mio recente romanzo, avevo già dedicato un poemetto [...] e due poesie del *Bestiario d'amore* [...]. E così per altri temi: che sono i «miei» temi, insistenti, ossessivi a volte fino alla mania. Se in poesia aggrediscono coi loro misteri, affollati quasi ferocemente di immagini [...], in prosa si dispiegano come placati, rivelati... E possono configurarsi come nuclei narrativi. (TuttoLibri, 1980: 21)

Il poemetto cui Ombres fa riferimento si intitola «L'annuncio» e mette in scena un cerimoniale interiore, un 'a tu per tu' misterico fra la donna e l'angelo; nella poesia «Serenata», inclusa anch'essa in *Bestiario d'amore*, «l'Angelo Novo» porta un messaggio inedito, per cui Maria non è più lo strumento passivo dell'incarnazione di un dio, ma il soggetto di una sorta di investitura poetica: «Lei, visitata da quelle pupille in quella / soavissima lividura di sabbia, / riconobbe l'amanuense del meraviglioso: / a immagine fu e somiglianza» (Ombres, 1974: 11). Nel romanzo omonimo, infine, lo stesso motivo affiora di continuo nella vicenda della protagonista, offrendosi come sottotesto simbolico e chiave interpretativa della sua passione amorosa, esplicitata in un passo che spiega fra l'altro anche il significato della parola 'serenata':

Più volte era accaduto alla dottoressa Nardi, appassionata d'arte, ma di scelte disordinate e maniacali, di vedere nelle Annunciazioni tutt'altro che una donna al colmo della felicità. [...] In una chiesa di V. [...] una celebre Maria annunciata le sembrò terrorizzata, in atto di fuggire il suo celeste persecutore! Mentre l'angelo appariva sempre come intento ad una serenata. (Ombres, 1980: 99-100)

Nelle riletture ombresiane, l'apparizione dell'angelo a Maria è un evento numinoso non perché preluda a una maternità divina (che viene anzi sistematicamente a mancare), ma perché riporta alla luce due tipi di represso, spesso confondendoli l'uno con l'altro: quello individuale, biografico-psichico, e quello collettivo, mitico-culturale. Nell'attrito che produce tra metafisico ed erotico, ossia fra le strutture dell'immaginario più profondamente implicate nell'origine, l'apparizione dell'angelo riapre nella realtà quotidiana l'orizzonte perduto del sacro e interpella la donna con

<sup>8</sup> Hipkins (2007b: 174) legge diversamente il finale del romanzo, nel quale intravede il superamento di uno stato psicotico e l'uscita dall'autoreclusione. Ma poiché niente interviene a modificare la situazione iniziale, mi sembra che si tratti piuttosto di una perturbante (e tutta mentale) coazione a ripetere, che lascia intatto «il clima di attesa totale di fronte [...] all'incontro con l'altro da sé: il diverso, il doppio, il numinoso», dove «alto e basso, puro e impuro, mondo futuro e presente risultano indeterminati nell'ambivalenza dell'immagine» (Runcini, 1996: 126).

una forza sovvertitrice che la atterrisce ma al tempo stesso le dischiude una dimensione inedita dell'esistenza.

In *Serenata*, questo estremo passaggio di soglia è accompagnato e reso possibile da un fenomeno analogo, che costituisce l'altro elemento di 'fantasticizzazione' dell'avventura sentimentale della protagonista: il superamento di una frontiera geografica che è anche una frontiera culturale (Lugnani, 1983: 195-196). Consulente editoriale affermata in una moderna città del Nord Italia, Sara Nardi ha fatto proprie le virtù del luogo in cui abita, trapiantandovi apparentemente senza sforzo le proprie radici meridionali: è «amabile [...] attiva e vivace» (Ombres, 1980: 51), svolge il proprio lavoro con autorevolezza, competenza e dedizione, e intrattiene una relazione bene educata, all'insegna del reciproco rispetto, con un giornalista politico il cui merito principale è di non annoiarla. Le tracce di un diverso codice culturale che riescono a farsi largo in questa vita regolata dalla ragionevolezza sono residui addomesticati di antiche superstizioni infantili – come il frammento dell'armatura di Clorinda ereditato dalla nonna – che fanno sentire Sara «la copia di città d'altre creature [...] nate e vissute dove stava per andare», in «una notte genetica che aveva fruttato lei» (12).

Un viaggio di lavoro al Sud, nella terra d'origine dei nonni, dà infine consistenza a queste ombre. Nella città di G., Sara si sente reclamata da un luogo e da un tempo remoti, dove il piano della realtà è continuamente increspato dall'apparizione di simboli che la seducono e la inquietano. Senza scartare mai in maniera plateale dal piano della verosimiglianza, Ombres vi intesse una filigrana emblematica di segni che danno al viaggio di Sara la coloritura soprannaturale della premonizione: le uova, i fichi e il pane nella casa dello scrittore Lozito, disposti sul tavolo come offerte sacrificali a un dio ignoto, l'odore di fichi «carnalmente celestiale» (49) che Sara avverte in chiesa, nella sua camera d'albergo e sulla spiaggia di A., i gigli rosseggianti sul cancello della vecchia casa dei nonni – lo stesso fiore, ricorda Ombres nell'intervista già citata, «che segna le più sorprendenti vicende della solitaria e visionaria protagonista di *Principessa Giacinta*; [...] un fiore cosmico e un fiore che pulsa di sangue, che crepita di lingue di fuoco: è il giglio che nell'iconografia è retto dall'Angelo Annunciante, ma carnalmente vivo!» (TuttoLibri, 1980: 21).

Nient'altro, almeno apparentemente, sembra accadere. Il racconto del viaggio si interrompe con l'invito a una serata a casa di un piccolo editore locale e con la decisione di andare a visitare, il giorno successivo, la casa dei nonni – un invito ripetutamente declinato e un progetto sospeso fra desiderio e riluttanza – e la vicenda riprende quando Sara è ormai tornata a M. Con una vistosa ellissi, che costituisce un ulteriore elemento di fantasticizzazione del testo,<sup>9</sup> Ombres enfatizza la principale

<sup>9</sup> L'ellissi è fra i procedimenti retorici privilegiati dalla narrativa fantastica, come rileva Irène Bessière riferendosi al *Giro di vite* di Henry James, dove «[t]out procède par ellipse». E ancora, più in generale: «Il y a Appel, il y a Quête, mais l'objet de l'une et de l'autre reste obstinément absent. Pour séduire, l'œuvre fantastique se doit de décevoir. Elle paraît installer une manière de supplément dans le quotidien, mais se construit sur l'affirmation du vide. [...] Elle fait de la richesse de son spectacle et de ses sous-entendus une figure du manque» (1974: 35).

qualità dell'apparizione soprannaturale, il suo esserci senza poter essere, il suo essere vista senza poter essere detta, «sicché sulla parte oggettiva della narrazione agisce imperiosamente la parte che chiameremo inenarrabile»:

La scoperta dell'uomo della sua vita avviene per Sara in casa di un piccolo editore: un cocktail tra bosco e sottobosco che è colto in tutta la sua realtà di mondo parassitario. Ma il realismo della *Ombres* finisce qui. Qualunque altro narratore realista non avrebbe resistito alla tentazione di farci conoscere questo Gioacchino [...] La *Ombres* invece cala il suo protagonista-antagonista in una dimensione di assenza. L'assenza diventerà il segreto di Sara: è la ragione che trasforma la sua vita e tuttavia la lascia tale e quale nella sua facciata. (Baldacci, 1980: 21)

Più che in una dimensione di assenza, Gioacchino è calato in una dimensione metafisica, secondo un'idea stilnovistica della passione per cui «il cerimoniale amoroso [...] si presenta fin dall'origine come un processo fantasmatico. Non un corpo esterno, ma un'immagine interiore, cioè il fantasma impresso, attraverso lo sguardo, negli spiriti fantastici, è l'origine e l'oggetto dell'innamoramento» (Agamben, 2006: 30).<sup>10</sup> L'iconografia dell'Annuncio è appunto il cifrario che consente di verbalizzarlo nella sua ambivalenza di esperienza estatica e terrificata, rivelatrice e annichilente: «Era stato questo il dolore di Maria quando aveva ricevuto la visita dell'angelo? [...] L'amore le si era rivelato come a un veggente si presenta la prima volta uno spettro, facendolo così consapevole delle sue qualità [...]. Un angelo persecutore [...] aveva fatto la sua comparsa: ma anche lui poteva essere perseguitato» (*Ombres*, 1980: 41-42).

L'incarico di rappresentare la casa editrice a un premio letterario e, con l'occasione, di contattare due poeti già in catalogo ma da tempo inattivi, riporta Sara nei luoghi dell'apparizione miracolosa. Questa volta i segni sono più eloquenti: di maternità e di nascita, nelle screziature rosate degli intonaci o in una casa squarciata «come una sacca placentare» (59), ma anche di morte cruenta, nella «musica [...] di sacrificio e di allegria» suonata a una festa di paese (83). E più esplicitamente si rivela il sottotesto religioso dell'innamoramento di Sara quando Gioacchino, incontrato per caso a un dibattito letterario, le si fa incontro dicendo «Sono venuto per te» (97): come se il fantasma d'amore si fosse infine materializzato e l'attitudine della donna a decifrare il naturale nella chiave del soprannaturale avesse aperto un varco a quest'ultimo. L'angelo, infatti, «ogni volta che appare, dice: "Sono venuto per te", anche se può accadere che siano tramandate altre parole. Sono certamente queste le parole che disse Gabriele a Maria o l'angelo che fermò la mano ad Abramo o l'altro che, parecchi anni prima, aveva parlato a sua moglie. Tutti per annunciare la vita» (98).

<sup>10</sup> Nell'intervista già citata, *Ombres* è ancora più esplicita: «Sara [...] crede in un mito che è senza dubbio medievale ma è anche un mito del personaggio (e dell'autrice). Incontra qualcuno che suscita in lei quello sbigottimento che ha trovato descritto in tanta poesia medievale. Ed è acutamente, assolutamente autentico. Ha un colpo d'amore attraverso gli occhi, vive con intensità la corrispondenza tra la presenza dell'amato e i luoghi, sa che ciò che le accade è un avvenimento irripetibile e irrazionale [...], patisce tutto il "pauroso spirito d'amore": sono motivi e sentimenti cari agli stilnovisti, proprio così. [...] Sara è una Compiuta Donzella presa d'amore...» (TuttoLibri, 1980: 21).

Ed è in un eccesso di vita e insieme in uno slancio auto-sacrificale che il giorno successivo, di nuovo sulla spiaggia del paese dei nonni, Sara si getta nel mare in tempesta «col cuore e le braccia spalancate, come i profeti» (117), viene travolta, inghiottita dalle onde e poi gettata sulle rocce, ferita, sanguinante e attonita come se fosse al tempo stesso scampata alla morte e appena nata:

Sara ricordava di non essersi sforzata per venirme fuori. Col mare su di lei, che non aveva più la forza di risalire, ricordava d'essersi sentita come in un ventre luminoso. Che un battito rimbombante la intontiva. [...]

Quando aprì gli occhi, dietro lo scoglio sul quale era stata gettata e da dove era poi caduta, al riparo delle onde, la prima sensazione fu di aver perso uno stato soddisfacente se non seducente. [...]

Ricordava d'aver cercato, appena aveva aperto gli occhi, qualcosa che le desse la prova della realtà. E non aveva trovato niente.

[...] Anche quando aveva sentito un piccolo singhiozzo, quasi un vagito, venirle dal profondo. Anche allora aveva dubitato. (119-120)

La sovrapposizione nella stessa 'catastrofe' di due motivi opposti, l'estasi amorosa come fusione potenzialmente mortale e la nascita come espulsione dal ventre materno, conferma che le trasferte al Sud sono per Sara anche, se non soprattutto, «a journey away from the present towards the past» (Hipkins 2007b: 182): un ritorno alle origini famigliari, scandito dal progressivo affiorare dei ricordi d'infanzia, e una risalita alle origini della civiltà.

Dalla macchina, Sara guardava quei posti con stupore. [...] Erano arrivati in luoghi come questi, quegli angeli che amaronò, al principio del mondo, le figlie degli uomini? Quei dirupi e quella vegetazione che s'aggrappava ad essi con tanta forza facevano pensare a un mondo appena composto, dove gli equilibri non fossero ancora chiaramente regolati.

Si chiese se l'oggetto del suo amore avesse amato quei luoghi [...]. Sapeva dov'era nato? Ricordò il nome di una città [...] ma non sapeva dove collocarla. [...] [C]osì egoista era dunque, da precipitarsi a cercare *la sua preistoria* senza occuparsi invece di cercare la storia dell'amato? (Ombres, 1980: 71; corsivo mio)

Il tuffo nel mare, allora, non solo segna il culmine di un delirio d'amore, ma anche la tappa conclusiva di un percorso a ritroso nel tempo, cifrato a sua volta in una segnaletica di simboli che svelano il proprio significato solo alla fine del romanzo: «i resti d'un castello, o forse di fortificazioni» intravisti dalla marina di A., che sembrano «di sughero sbecucciato e raschiato» (49), ritornano nel «castello tozzo, con delle torri consumate, in riva al mare», che Sara sogna dopo l'incidente e che riattiva in lei la memoria di «un pezzo di sughero tarlato e sbrecciato che aveva la forma di un castello in disfacimento» (124), trovato su una spiaggia da bambina. Sulla stessa marina, prima di lanciarsi tra le onde, Sara ricorda che in casa della nonna c'erano «degli oggetti meccanici, un orso che suonava il tamburo, un gatto che trascinava un gomito... Dov'erano? Era sicura di non averli mai buttati via. E perché mai ora si accompagnavano a risate stridule, di raccapriccio?» (115). Lo stesso orso col tamburo compare senza alcuna spiegazione, nelle ultime pagine del libro, su uno scaffale dello studio di Sara, dal quale nel frattempo sono scomparsi i libri. Come se i fantasmi del passato, fino ad allora tenuti a bada con la disciplina e la

distanza, avessero riconquistato i propri diritti non solo sulla memoria ma anche sullo spazio.

Anche il fantasma d'amore segue Sara al Nord, ma solo, appunto, come fantasma. E poiché nessuno «vorrebbe mai vedere l'angelo, anche se ciò fosse lo scopo di tutte le sue preghiere: ognuno preferisce trovarsi nella sua aura, nel suo cerchio di protezione» (58), la donna oppone alla sua nuova serenata – nella realtà una molto più prosaica telefonata di Gioacchino – un precipitoso rifiuto, facendosi negare dalla segretaria e poi spruzzando nel suo ufficio, «con la bomboletta spray, un effluvio di pino montano» (143).

Nell'ironia tagliente di questo *explicit*, gran parte dei recensori del romanzo ha letto una parodia della mistica dell'amore. Hipkins identifica addirittura la vera esperienza fantastica della protagonista non nella fusione con l'alterità sperimentata nel ventre del mare, ma nella forza con cui Sara vi si sottrae, ridefinendo la propria soggettività al di fuori degli stereotipi di genere imposti dal misticismo, dall'erotismo e dalla psicoanalisi (2007b: 185). Se di rifiuto si tratta, però, mi sembra che a dettarlo sia piuttosto l'intento di preservare la propria esperienza straordinaria dallo «slittamento nella quotidianità, l'avvilimento della consunzione, la perdita irredimibile del sacro» (Morace, 2001: 313).

Un tratto metafisico è osservabile anche nel nuovo soggetto femminile rinato dall'«inghiottimento» (Ombres, 1980: 135). Che non ha niente di perentoriamente affermativo, al contrario: risulta semmai lievemente sfocato, come se «il suo sangue spingesse altrove le sue veemenze. In un suo “doppio”. In una emanazione simile ad un'ombra che non ha bisogno della luce per esprimersi» (122-123). L'esistenza crepuscolare e vagamente regressiva a cui Sara si vota, con le sue luci basse, le stanze spoglie, il trasloco in un vecchio villino di periferia alle cui pareti «uno sbiadito disegno floreale rossiccio» (133) riecheggia il giglio dell'angelo, sembra strutturarsi intorno alla nostalgia di quel momento di beatitudine e al desiderio di conservarne la traccia:

Gli angeli cacciati dal Paradiso ne portano la malinconia [...]. Chi viene cacciato da un luogo dove le sensazioni sono radicalmente trasformate, dove una leggerezza assoluta ti assicura a un ventre luminoso e beato, non può non portarne il rimpianto. Così Sara: che, al contrario di quanto accade per la maggior parte delle persone che hanno avuto esperienze simili, continua a rimpiangere quell'attimo meraviglioso. Del suo amore, forse, le è rimasto solo quell'attimo di morte e di pace (almeno, lei crede che sia così). È come se i fatti precedenti al ventre luminoso – lei dice: all'inghiottimento – non fossero stati altro che avvertimenti per preparare la grande prova. Destinati dunque, una volta che la grande prova fosse stata consumata, alla dispersione e alla dimenticanza. (Ombres, 1980: 135)

Il contenuto dell'annuncio non era quindi l'amore, ma l'Eden della pre-nascita, che Sara ha riscoperto nel ventre del mare, in un provvisorio soddisfacimento del desiderio più profondo e intransitivo: la pulsione di morte.

#### 4. Memorie magiche

*Un dio coperto di rose* e *Baiadera* costituiscono un dittico a sé nella produzione narrativa di Ombres e non solo per il lungo intervallo di tempo che li separa da *Serenata*. Se in *Serenata*, così come in *Principessa Giacinta*, il riuso di temi e procedimenti narrativi del fantastico permette lo scavo nei fantasmi mitico-culturali del femminile, negli ultimi due romanzi è la rievocazione memoriale a configurarsi come dispositivo magico e onirico, l'unico in grado, ormai, di riscoprire «il mondo come una selva di segnali o duplicati di una realtà ulteriore» (Baldacci, 1993: 30). Negli ultimi romanzi ombresiani quei segni provengono da un tempo che per Dolce Haber e per Angela, protagoniste e voci narranti, coincide con il limitare della giovinezza nel momento di trapasso al grigiore della vita adulta e con un periodo storico preciso, fra l'immediato dopoguerra e i primi anni '60, quando anche l'Italia stava compiendo la propria controversa transizione alla modernità. Il sacro, in questa mutazione tanto individuale quanto collettiva, sopravvive come deformità o scarto, sospinto in luoghi e in esistenze marginali di cui solo il ricordo, inteso come intreccio di sogno e realtà, di memoria e sogno, può suscitare la «lievitazione mitica» (Morace, 2001: 316).

A essere investiti da questa metamorfosi sono in uguale misura i personaggi principali e i luoghi più strettamente solidali col loro destino, al punto da diventarne il correlativo architettonico. Orfana, ebrea, sognatrice, Dolce Haber ne porta la traccia concreta fra la spalla e il gomito, nell'imprecisata «anomalia» (Ombres, 1993: 10) che Hipkins ipotizza, legittimamente, sia una gobba (2007b: 190), ma che diagnosticare è inutile, perché il suo statuto più autentico è quello immateriale di una differenza al tempo stesso etnica, di genere e persino metafisica: l'ala di «un angelo caduto male» (Ombres, 1993: 265), la definisce Leonardi, il cliente dell'Albergo Trionfo con cui Dolce vive un amore tanto intenso quanto inespresso, tragicamente interrotto dalla malattia di lui.

È questa ambigua elezione a farne la destinataria degli ultimi baluginii del sacro, a cominciare dai ripetuti incontri, per le strade di Roma, con una mendicante vestita di bianco, sul capo un fazzoletto celeste tenuto fermo da un cerchietto di metallo, nella quale è fin troppo facile riconoscere una versione moderna e degradata della Madonna. Prima di essere «ritirata» (311) col cumulo di spazzatura sul quale è assisa in trono, Maria consegna a Dolce «un libro bruciacchiato agli angoli» (276), la Bibbia del nonno Emanuele Haber, esperto di pietre preziose, insieme alla pietra più preziosa di tutte, quella della memoria come unico antidoto alla perdita.

Un deposito «di cose rifiutate e piene di fascino» (221) è anche l'Albergo Trionfo, dove Dolce ha seguito una coppia di loschi traffichini, Tina e Franz, apparentemente intenzionata ad adottarla ma che nel frattempo l'ha messa a servizio al banco della portineria. Nel lindo quartiere di Prati, l'Albergo Trionfo, con il suo labirinto di ripostigli, soffitte, magazzini sotterranei, spicca come «una struttura spaziale nella quale è traslata una disparità temporale» (Puglia, 2020: 245). È, insomma, una sorta

di cronotopo del superato e del suo ostinato ritorno: nelle sue camere, la Storia recente si ripresenta nella forma di bizzarri *revenants* (Stefanelli, 2018: 149-150), siano essi «una tavola a colori dal titolo *Pax* [...] fitta di marinai alcuni dei quali erano intenti a scaricare in mare uomini e bambini negri vestiti di abiti sfilacciati» (Ombres, 1993: 35), «una statua di gesso che rappresentava un'Italia fascista, in divisa, ormai smangiata e annerita» (38) o i magazzini sottratti con la minaccia ai «giudii che stavano a pianterreno» (47) per farne le due sale di rappresentanza. Ma è soprattutto la cucina il luogo deputato alla vitalità postuma del desueto, nelle forme del «magico-superstizioso» e del «sinistro-terribico» (Orlando, 2015: 160-174). Lì la cuoca Mea esercita il proprio «magistero alchimistico», trasformando in pietanze commestibili i «nefasti ingredienti» (Ombres, 1993: 25-26), sempre al limite della decomposizione, che le vengono forniti. Mea, per Dolce, è la sacerdotessa del Trionfo perché anche l'albergo, come i suoi prodigi di mummificatrice, gode di una doppia natura: insidiato dalla smania imprenditoriale di Franz che progetta di sventrarlo e rimetterlo a nuovo, è «ancora albergo vivo, nel pieno della sua funzione, e già qualcosa di trapassato e sacro, più immagine che corpo» (119). Tutto ciò che di venerabile, e quindi di memorabile, tocca la vita di Dolce, si presenta nella veste conturbante e precaria dell'ibrido, morto e vivo allo stesso tempo. Nel quadro che aveva colpito la sua immaginazione infantile, e che dà il titolo al romanzo, il tempio in rovina dal quale la divinità si era ritratta era diventato esso stesso, ai suoi occhi di bambina, un dio, ridotto a un ammasso di pietre abbandonate e però «inghirlandate di rose rampicanti» (200). Molti anni dopo, Dolce associa quell'immagine al volto di Leonardi, come se già sapesse che insieme alla sua casa-albergo, distrutta da un incendio probabilmente doloso, anche il suo amore è destinato a sopravvivere solo «nella precaria, mutevole eternità delle rovine» (205). Sebbene anche in *Baiadera* luoghi e personaggi risultino «sacralized by memory and imagination» (Hipkins, 2007b: 192), il sacro vi affiora non più nella doppia accezione di morto/vivo, bensì in quella, più convenzionale, di puro/impuro, fissata emblematicamente nell'«immondo angelico scuolone» (Ombres, 1997: 169) in cui nasce e si consolida il legame tra Angela e Maia, la figlia dei custodi del ginnasio-liceo Porta Palatina. Ombres incentra il suo romanzo più scopertamente autobiografico sulla storia di un'amicizia femminile cementata dalla diversità: quanto Angela è cauta, precocemente adulta e protetta dalla sua estrazione borghese, tanto Maia è anticonformista, dissipatrice e condizionata dal suo status di immigrata, una 'anomalia' indelebile nella Torino degli anni '50. E l'autrice si proietta nella figura della prima, alla quale delega la responsabilità della narrazione ma toglie il primo piano, che è invece occupato dall'altra. Angela, infatti, accorda il racconto della propria giovinezza sul doppio movimento della giovinezza dell'amica: di autoaffermazione, lungo la direttrice del riscatto sociale che fa di Maia un'avvocata di spicco, e di autodistruzione nei meandri dell'alcolismo. Ma più che il riconoscimento pubblico, è l'abiezione privata a sollecitare la memoria di Angela, che in essa riconosce *a posteriori* il commercio

segreto con una divinità ignota:

Come ci sono le danzatrici sacre, così lei era una sacra bevitrice.

Io l'avevo vista levare in alto un bicchieraccio di quel vetro ordinario, da fiaschi, contro la luce, in un gesto rituale come poteva aver fatto la figlia di Noè: con sicura volontà propiziatoria, senza mediazioni, alla presenza del divino. L'avevo vista bere tutto d'un fiato, avevo osservato il bicchiere passare in un secondo dal viola del pieno al verde striato del vuoto: come se, centellinando, l'energia rituale si dovesse spezzettare a danno dell'effetto del rito. (157)

La dipendenza dall'alcol, che la porterà alla morte, è il prezzo pagato da Maia per la propria emancipazione non prevista, e insieme la rivendicazione della propria diversità di vecchia maga e sciamana vissuta per anni in un luogo «dove ogni notte regnava la sopraffazione dell'ignoto» (245). Il ginnasio-liceo Porta Palatina si configura così come il suo specchio: di giorno uno spazio istituzionalmente deputato alla disciplina, di notte «l'archetipo del tempio, che io credo sia in ciascuno di noi dominante fino alla morte» (140). Il retaggio di quel luogo, al quale Maia si è sottratta per realizzare la propria vocazione, ha fatto di lei una 'borghese stregata', come il protagonista del racconto di Buzzati cui Ombres sembra rimandare nella descrizione delle sue stranezze:

Era come se, in un tempo reale, una cerbottana inviasse nuclei di sogni e lei non li distinguesse. Li lasciasse sciogliere nel ragionamento, nel resoconto dell'episodio che la pallina insidiosa aveva colpito, stravolgendolo, ammassandone le conclusioni, i commenti. (144)<sup>11</sup>

Per Angela, invece, il Porta Palatina rimane per sempre un luogo del sogno, ramificato, gremito di anfratti, false cappelle e finte finestre, pieno di «avanzi di cattedrali malandate» e di «arnesi in disuso» (44), ma ancora degno, proprio come una cattedrale, di timorosa devozione.

Nel tempo della narrazione, Dolce Haber e Angela sono rispettivamente un'affermata direttrice d'albergo e la responsabile di un'agenzia di viaggi dalle strategie commerciali innovative. Hanno fatto carriera nel settore della precarietà e dell'inappartenenza, la cifra che ha connotato le loro esistenze «dopo la tangenza e la perdita del sacro» (Morace, 2001: 315). Ricordare e raccontare è il loro modo di proiettare nel presente «la luce del ritorno», che «è superiore a qualsiasi altra luce: perché ognuno di noi ha sempre la speranza di rimpatriare, anche se non si è mosso dal suo paese. Perché c'è [...] un luogo dal quale veniamo e al quale per tutta la vita aspiriamo, anche se ne abbiamo un gran timore» (Ombres, 1993: 239-240).

## Bibliografia

<sup>11</sup> A Giuseppe Gaspari, protagonista del *Borghese stregato*, il rametto scoccato da un arco rudimentale in un gioco fra ragazzi costa addirittura la vita, ma offre anche l'estrema rivalsea del sogno sulla realtà: «ti ho vinto miserabile mondo, non mi hai saputo tenere» (Buzzati, 1995: 170).



- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- AMIGONI, Ferdinando (2004): *Fantasmî nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BALDACCI, Luigi (1980): «Nella rete dell'amore cercando manoscritti», *La Stampa – TuttoLibri*, 3 maggio, p. 21.
- (1993): «Un'ebrea errante per stanze d'hotel», *Corriere della Sera*, 2 marzo, p. 30.
- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris.
- BUZZATI, Dino (1995): *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano.
- CAILLOIS, Roger (1984): *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano.
- (2001): *L'uomo e il sacro. Con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro*, a cura di Ugo M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino.
- CAUSSE, Michèle, e LAPOUGE, Maryvonne (1975): *Écrits, voix d'Italie, des femmes*, Paris.
- CAVATORTA, Beppe, e SANTINI, Federica (2021): «Tra un mondo che si disfa e uno che si fa: neoavanguardia e sperimentazione in *Principessa Giacinta* di Rossana Ombres», *Studi Novecenteschi*, XLVIII, 101, pp. 137-160.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- GARBOLI, Cesare (1970): quarta di copertina di Rossana Ombres, *Principessa Giacinta*, Rizzoli, Milano.
- GIRARD, René (1992): *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano.
- HIPKINS, Danielle (2007a): «Excessively Fantastic? Rossana Ombres's *Serenata*», in Francesca Billiani e Gigliola Sulis (a cura di), *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Tradition*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck, NJ, pp. 188-209.
- (2007b): *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London.
- LAGHEZZA, Beatrice (2018): «Fantasmi del fantastico e del femminile. Con qualche esempio di *Ghost Story*», in *Bollettino '900*, 1-2, [https://boll900.it/2018-i/W-bol/Laghezza2/Laghezza2\\_frame.html](https://boll900.it/2018-i/W-bol/Laghezza2/Laghezza2_frame.html) [ultimo accesso 22.08.2023].
- LAZZARIN, Stefano (2002): «“Ces terrifiantes histoires de maisons hantées...”. Su alcune case infestate del Novecento italiano», *Italianistica*, XXXI, 2-3, maggio-dicembre, pp. 143-161.
- (2007): «Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi», *Studi Novecenteschi*, XXIV, 74, luglio-dicembre, pp. 307-337.
- LUGNANI, Lucio (1983): «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 177-288.
- LUNETTA, Mario (1979): «Rossana Ombres», in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. X*, Marzorati, Milano, pp. 10162-10168.
- MARGONI, Ivos (1979): «Rossana Ombres», in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura*

- italiana. Novecento: i contemporanei. X*, Marzorati, Milano, pp. 10170-10172.
- MORACE, Aldo Maria (2001): «Il dio incognito della Ombres», in Aldo Maria Morace, *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 311-318.
- OMBRES, Rossana (1968): *L'ipotesi di Agar*, Einaudi, Torino.
- (1970): *Principessa Giacinta*, Rizzoli, Milano.
- (1974): *Bestiario d'amore*, Rizzoli, Milano.
- (1980): *Serenata*, Mondadori, Milano.
- (1993): *Un dio coperto di rose*, Mondadori, Milano.
- (1997): *Baiadera*, Mondadori, Milano.
- ORLANDO, Francesco (2015): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, Einaudi, Torino.
- OTTO, Rudolf (1966): *Il sacro. L'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale*, Feltrinelli, Milano.
- PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.
- RE, Lucia (1993): «Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today», *Quaderni d'italianistica*, XIV, 1, pp. 75-109.
- RUNCINI, Romolo (1996): «La paura della soglia. Il fantastico, immagine e parola trasversale fra profano e sacro», in Marina Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos, Roma, pp. 111-128.
- SPAGNOLETTI, Giacinto (1994): «Rossana Ombres», in Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma, pp. 830-832.
- SPINAZZOLA, Vittorio (2007): «L'anticonformismo facile di Rossana Ombres», in Vittorio Spinazzola, *Il gusto di criticare. 35 saggi controcorrente*, Aragno, Torino, pp. 103-106.
- STEFANELLI, Diego (2018): «Storie di spettri e spettri di storia: spettralità e romanzo (neostorico)», in Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, Angelo M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna, pp. 149-167.
- TODOROV, Tzvetan (1997): *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- TREVI, Emanuele (2013): «Sola come Clarice», in Clarice Lispector, *Le passioni e i legami*, Feltrinelli, Milano, pp. 7-20.
- TUTTOLIBRI (1980): «Medievalista d'impeto», *La Stampa – TuttoLibri*, 3 maggio, p. 21.