

Gaze as a Device of Estrangement in the Short Story “Il silenzio della ragione” by Anna Maria Ortese

Davide Belgradi

Abstract

The essay adapts Viktor Šklovskij's (1917) concept of estrangement to the literary analysis of a short story by Anna Maria Ortese, “Il silenzio della ragione” (1953). My hypothesis is that some types of subject-directed gaze (up to voyeurism proper) in literature can work as a device of estrangement, especially when a female-subject turns into the object of the scopic drive. Three examples of visibility are analyzed to show different outlets of estrangement in accordance with the type of the gaze that defines the relation between the “I” and the “Other” (thought of in a Lacanian sense). Descriptions are designed to undermine the narrative reality and to reveal it again, but in an unusual way. Reconsidered from this perspective, this short story shows not only a problematic social group, but also a patriarchal symbolic architecture in which a woman always plays the role of the Other. This is particularly striking if applied to visual dynamics in tune with feminist critique. The main idea is that in texts such as Ortese's, estrangement is an outcome of a specific type of gaze, and narration can become a way to interrupt the repetition of an automatic patriarchal architecture.

Keywords

Šklovskij; Estrangement; Anna Maria Ortese; Gaze; Feminist critique

Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto “Il silenzio della ragione” di Anna Maria Ortese

Davide Belgradi

Da uno sguardo straniato a una visualità straniante

L'ipotesi che vorrei sviluppare in questo contributo, studiando il racconto “Il silenzio della ragione” di Anna Maria Ortese (2008: 99-172), l'ultimo de *Il mare non bagna Napoli*¹, è che l'effetto reificante di uno sguardo *sul* soggetto, in letteratura, possa essere direttamente un dispositivo di straniamento grazie al quale si innesca una tensione tra lo sguardo del lettore e quello dei personaggi che interroga criticamente alcuni delicati punti della realtà narrata. Tale proposta si basa su un'ipotesi metodologica ben precisa che non considera soltanto le spie testuali – talvolta comunque presenti – che innescano l'effetto di straniamento, ma parte dal presupposto che una determinata tipologia di sguardo, descritta dalla prospettiva di un *soggetto* (autobiografico) femminile, che è allo stesso tempo *oggetto* della visione, possa essere connaturatamente straniante, e che questo straniamento permetta una contestazione di un'architettura patriarcale. I tre esempi che verranno presi in esame, dunque, verranno considerati rilevanti per la tipologia dello sguardo che in ogni caso è *sul* soggetto e che risulterà reificante per il soggetto, anche nei casi in cui tale sguardo si scoprirà indipendente da un occhio che guarda. In uno dei tre esempi citati, inoltre, tale sguardo assumerà delle sfumature voyeuristiche, che potrebbero essere

¹ L'edizione Adelphi, la cui prima ristampa è del 1994, contiene in realtà un racconto aggiuntivo posto in chiusura, “Le giacchette grigie di monte di Dio”. Parlo de “Il silenzio della ragione” come ultimo perché faccio riferimento alla composizione originale della raccolta (pubblicata nel 1953 nella collana “I gettoni” di Einaudi), la cui storia, come si accennerà nella sezione successiva dell'articolo, è piuttosto travagliata.

individuate anche altrove indagando, in senso lacaniano, la categoria del desiderio (o del potere) e non della sessualità, ma che almeno per il terzo caso sembrano essenziali.

Da un punto di vista psicopatologico il DSM-5-TR categorizza il voyeurismo all'interno dei disturbi parafilici, nei quali si comprendono tutte le pulsioni sessuali 'inusuali' che assumano una dimensione patologica². Come afferma Astrid Gessert (2017: 37) «another interesting, more subtle feature with regard to the DSM-5 is that the emphasis is not only on behaviour, but also on desire», con il riferimento a un desiderio primariamente sessuale³. La sfumatura voyeuristica che si proporrà in relazione al terzo esempio citato va intesa in relazione a un senso più ampio di voyeurismo, definibile come un fenomeno che mostra il rapporto tra l'io e l'Altro a partire dal motore pulsionale di un desiderio che, in senso lacaniano, è *in primis* desiderio del desiderio dell'Altro e che quindi non può che rimanere incompiuto e autoalimentato⁴. Questo tipo di voyeurismo, dunque, verrà considerato solo come la sfumatura più marcata di una tipologia di sguardo sul soggetto che, per la sua stessa natura, può risultare direttamente straniante.

Prima di inoltrarsi ulteriormente nella discussione, però, è necessario fare un passo indietro e definire il concetto di straniamento a partire dalla formulazione di Viktor Šklovskij, del 1917:

Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra. [...] Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto,

² Le pulsioni parafiliche per essere considerate patologiche devono avere almeno una di queste caratteristiche: essere percepite come angosciose; implicare danni fisici o psicologici a un'altra persona; coinvolgere persone incapaci di intendere e di volere; coinvolgere persone a loro insaputa che non abbiano potuto dare un valido consenso.

³ Va specificato che il DSM è uno strumento di categorizzazione da non adottare acriticamente e che risulta spesso distante dall'effettiva pratica psicanalitica. Interessante anche il seguito della citazione di Gessert: «The way in which the presence of desire is acknowledged in the diagnosis and treatment is another matter» (2017: 37).

⁴ Per i legami tra sguardo e desiderio si può ripartire dal Seminario XI (in particolare da Lacan 2003: 149-50; 177; 200-1), da leggere sullo sfondo delle questioni relative allo stadio dello specchio (Lacan 1974). Per una sintesi e una rilettura critica del desiderio lacaniano cfr. Žižek 2009: 95-144.

come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...]. (Šklovskij 1968: 82)

Ciò che Šklovskij individua nella strategia dello straniamento, dunque, è un antidoto all'automatizzazione, a causa della quale il testo letterario induce a 'riconoscere' un oggetto, senza più riuscire a 'vederlo' «come se lo [si] vedesse per la prima volta» (*ibid.*: 83). Šklovskij, pensando soprattutto alle descrizioni di Tolstoj, parla appunto dello straniamento come di una pratica in grado di sottrarre la percezione a questo automatismo grazie a una strategia di decontestualizzazione o di decentralizzazione dello sguardo: si tratta cioè di descrivere un oggetto estrapolandolo dal suo contesto usuale o, in alternativa, di osservarlo da una posizione atipica, marginale, che lo definisca in negativo (cfr. gli esempi in Šklovskij 1968: 83-7). Carlo Gabbani (2011: 100), in un saggio dedicato al significato epistemologico della categoria šklovskiana, precisa che lo scarto rispetto alla percezione ordinaria del reale può essere di tipo relativo o assoluto: nel primo caso si sarà di fronte a un approccio che non è inedito ma che calato in quel particolare contesto è avvertito come anomalo, mentre nel secondo caso a uno del tutto originale e nuovo.

Il compito di cui viene investito lo straniamento è evidentemente arduo; Šklovskij sembra auspicare una vera e propria rieducazione dello sguardo che, come afferma Carlo Ginzburg (1998: 20), deve porre all'oggetto «una domanda simile a un indovinello», cancellando le rappresentazioni divenute consuetudine. Il saggio di Ginzburg si sofferma particolarmente sulla rilettura di alcuni degli scritti di Marco Aurelio e, nell'elaborare il concetto di straniamento, si concentra sulla sua valenza enigmatica, da intendersi come fase necessaria per una reale comprensione dell'oggetto straniato e della realtà in cui esso è inserito. Gabbani (2011: 100), riprendendo queste considerazioni di Ginzburg, rileva come lo scarto che lo straniamento può innescare nel rapporto con il mondo descritto abbia «a che fare con il nostro 'vedere come', prima e più che con il 'vedere che'». Non si tratta, dunque, di una questione di mera percezione: alla distanza a cui la descrizione straniata costringe il lettore dovrebbe corrispondere un'inedita prossimità a una realtà denudata dalle significazioni divenute sterilmente automatiche. L'articolo di Gabbani risulta importante anche per l'approfondita riflessione intorno al rischio di riduzionismo epistemologico. L'autore, mettendo all'erta dal rischio che uno sguardo straniato possa porsi come l'unico vero (e dunque come neo-normativo), indaga lo sguardo frutto dello strania-

mento secondo due prospettive: quella pluralista, che consiste nella ricerca di uno sguardo nuovo, aggiuntivo, e quella riduzionista, che invece porta a considerare la realtà restituita come l'unica da accettare.

Arrivando, quindi, alle opere di Ortese, va premesso che il ricorso a una narrazione straniante è una tecnica dell'autrice tipica e riconosciuta, soprattutto ne *Il mare non bagna Napoli* che, come nota Seno Reed (2002: 131), è una raccolta interamente giocata intorno al doppio movimento tra coinvolgimento e straniamento che conduce il lettore «alla percezione di una realtà inconoscibile e sostanzialmente impenetrabile»: una realtà che sfugge alle rigide catalogazioni ma che, grazie a uno straniamento innescato dalla deformazione di dati sensoriali, fa emergere nuove significazioni⁵. Lucia Re (2012: 5) parla di un effetto «*spaesante*, or uncanny, in the double sense of 1) the Freudian *Unheimliche* [...] and 2) in the sense of sheer “spaesamento” – the effect of disorientation, defamiliarization and estrangement that Ortese attributes to Naples»⁶. La ricerca di un effetto straniante, come sottolinea Pietrantonio (2012: 5), porta a una «infedeltà [...] al dato concreto che si traduce nell'impossibilità di rendere attraverso uno specchio completamente trasparente il riflesso» di una realtà narrata che al contrario è «sottoposta a 'improvvisi smarrimenti visivi'» (*ibid.*)⁷.

Un altro interessante studio sullo straniamento in Ortese è quello di Giovanna Zaganelli e Toni Marino (2019), nel quale viene analizzata la descrizione dello spazio all'interno di un processo che, passando dallo straniamento, si prefissa l'obiettivo di riqualificare semanticamente l'espe-

⁵ In particolare, l'autrice analizza i due racconti dal titolo *Un paio di occhiali* e *Interno familiare*, notando la presenza di due diverse tipologie di “estraniamento”. Interessante che in entrambi i casi le protagoniste dei racconti tornino circolarmente alla condizione di partenza, facendo sì esperienza di un'interruzione dell'abitudine, ma un'esperienza traumatica e dolorosa (cfr. Ead.: 135, 141).

⁶ L'articolo di Lucia Re, adattato e con diverso titolo, confluisce poi in Annovi - Ghezzi 2015: 35-77.

⁷ L'articolo di Vanessa Pietrantonio si sofferma ancora su *Un paio di occhiali*. Interessante quanto detto dall'autrice che, parlando della visione di Eugenia, parla di «un graduale venire meno della visione prospettica a cui subentra una vertiginosa verticalità dello spazio che consente alle cose di crescere smisuratamente fino a cancellare i contorni oggettivi [...]» (Pietrantonio: 2012: 10). Cfr. ancora a proposito dello straniamento, quello individuato in associazione all'utopia da Sgavicchia 2010. Per il riferimento all'utopia cfr. anche l'articolo di Della Colletta (2015), la cui analisi della città di Parigi è interessante se messa in relazione con la Napoli de “Il silenzio della ragione”.

rienza descritta. L'articolo individua alcuni dispositivi della visione comparando due autrici: Anna Maria Ortese e Lalla Romano. Per quanto riguarda Ortese, la conclusione a cui il contributo arriva è che, nei testi analizzati⁸, il dispositivo della visione innesca lo straniamento e porta verso una percezione corporale che investe l'oggetto con gli altri sensi. Il dispositivo visivo viene decostruito e affiancato da sensazioni olfattive e tattili che portano il lettore ad immergersi sensorialmente nell'ambiente descritto. L'idea alla base dello studio è che l'esperienza percettiva governi sempre la relazione tra ambiente e soggetto, e che il soggetto debba sempre regolare la relazione del proprio corpo all'ambiente secondo un processo di riqualificazione semantica. Questo processo di riqualificazione prevede che, in un primo momento, vengano decostruite le regole che strutturano l'ambiente e che, in un secondo momento, vengano proposte nuove regole in sostituzione alle prime⁹. Secondo l'autrice e l'autore del contributo, nel passaggio tra la decostruzione e la proposta di nuove regole, si produrrebbe nella narrazione un'alterazione descrittiva che, in breve, coincide con il processo di straniamento così come postulato da Viktor Šklovskij. Secondo Zaganelli e Marino (*ibid.*: 486), ancora, questa operazione di ristrutturazione semantica che succede alla fase di straniamento è «una caratteristica delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali».

Il collegamento tra la strategia dello straniamento e la pratica di resistenza alle architetture linguistiche di stampo patriarcale rievoca alcune parole che Adriana Cavarero (2009: 114) spende proprio a proposito del linguaggio narrativo:

Bisognerebbe [...] utilizzare le categorie, potenzialmente eversive, del linguaggio narrativo contro quelle della filosofia. Mettere al centro della teoria femminista la domanda sul *chi*, significa infatti attaccare l'ordine fallogocentrico nei suoi stessi fondamenti logici.

La posizione di Cavarero che qui si cita è in sintonia con una pluralità di teorie femministe che, negli anni, hanno individuato nel linguaggio uno dei terreni principali di scontro politico, in quanto fondato su un'economia binaria che pone sempre l'uomo al centro dell'architettura lin-

⁸ Trattati tutti da *Il mare non bagna Napoli*.

⁹ Qui Zaganelli e Marino fanno riferimento al processo di *affordance*, così come espresso in Gibson 1968: 127-143 (cfr. anche Id.: 1950).

guistica. Lo stesso concetto di “fallogocentrismo”, qui citato da Cavarero, è mutuato dal pensiero di Luce Irigaray (1975)¹⁰. Secondo Irigaray, che si discosta polemicamente dallo stadio dello specchio lacaniano (cfr. Lacan: 1974: 87-94) sia l’io che l’Altro, nel discorso linguistico, sono frutto di uno schema simbolico patriarcale: è sempre l’uomo a definirsi come soggetto e, di conseguenza, la donna non è che un’auto-rappresentazione in negativo dell’uomo, una mancanza. Proprio questa è una delle posizioni a cui si oppone Irigaray, per cui lo specchio non può che riflettere l’immagine della donna che è richiesta dal sistema patriarcale per auto-confermarsi, mentre lo *speculum*, dispositivo utilizzato nelle visite ginecologiche, è un rovesciamento polemico del presunto vuoto della donna. Per Irigaray, dunque, la donna non è quella che è riflessa nello specchio, ma quella che può parlare dall’esterno della superficie riflettente, che incrina la gabbia del linguaggio¹¹. La donna che parla contesta il sistema linguistico che la opprime, e così la donna che scrive, se riesce a deviare dalla normatività del codice linguistico decostruendone le regole, “*writing*” like a woman (l’allusione è chiaramente al *Reading as a Woman* di Culler 2008).

Se è vero, dunque, come intuiscono Zaganelli e Marino (2019), che la scrittura di Ortese può offrire esempi calzanti, all’interno della narrativa femminile, di una certa decostruzione linguistica attraverso lo straniamento, e se sembra rilevante, dagli esempi selezionati, far notare come la risignificazione della realtà passi anche attraverso lo slittamento dalla vista ad altre percezioni sensoriali, credo che si possa però ripartire da queste basi per procedere in una direzione diversa che, all’interno dei fenomeni legati alla visualità, si soffermi sulla specificità dello sguardo reificante subito dal soggetto, e che in uno dei casi, come vedremo, assume sfumature voyeuristiche. Ciò che si tenterà di far emergere è come questa particolare dimensione scopica, in “Il silenzio della ragione”, possa essere uno strumento di straniamento che rende il testo di Ortese non tanto un contenitore di posizioni teorico-politiche di matrice femminista, quanto un dispositivo in grado di mettere a nudo delle strutture di potere che la narrazione ha il compito di disinnescare.

¹⁰ La coniazione del termine “fallogocentrismo”, di cui Irigaray poi si serve e che sviluppa, è di Derrida (1972: XVII). Il neologismo è una parola che unisce i concetti di “fallogocentrismo” e “logocentrismo”. Cfr. anche Cavarero 2009: 49-52, 83-5, 100-5, 173-8 e Butler 2017: 26-9.

¹¹ Sull’idea di una donna-madre che parla da fuori dello specchio, cfr. Irigaray 1975: 129-31; Cavarero 2009: 102-3.

Tre esempi di straniamento e visualità in “Il silenzio della ragione”: sguardo e definizioni identitarie nell’incontro con l’Altro

Sin dalla primissima pubblicazione, nel 1953, *Il mare non bagna Napoli* fece parlare di sé e scatenò, soprattutto con il racconto “Il silenzio della ragione”, la reazione indignata di quella parte degli scrittori partenopei, appartenenti al gruppo *Sud*, che si sentì tradita dalle scomode descrizioni personali del libro¹². Il racconto in questione «traces the drama of a group of intellectuals shifting from post-war enthusiasm to disillusion»¹³, e la narratrice accusa gli amici di aver abbandonato le spinte intellettuali rivoluzionarie del dopoguerra in favore di una tranquillità piccolo-borghese. La narrazione di Ortese, a metà tra cronachistica e allucinatoria, nell’evocare dei personaggi deformati rispetto agli anni della redazione di *Sud*, innesca delle «interferenze tra presente e passato» (Baldi 2021: 95) che producono «effetti di calcolato straniamento» (*ibid.*). Il racconto acquisisce uno statuto ibrido che, come notato da Contarini (2004: 3), si colloca tra «assenza di verità e produzione di verità»¹⁴, anche grazie al ricorso a un io autobiografico che rappresenta per l’autrice una cifra stilistica ed ermeneutica: non si

¹² La vicenda, che impatta fortemente sulla vita della scrittrice costringendola a un vero esilio da Napoli, è notissima. Per una ricostruzione dettagliata cfr. Clerici 2002: 222-70. La *querelle* non si risolse mai del tutto, tanto che la stessa autrice, in occasione dell’introduzione alla ristampa del *Mare* per Adelphi del 1994, parlerà della malinconia legata al fatto che «tanto la Napoli *offesa* [...] quanto la persona accusata di averle inventata una atroce nevrosi [...] non si siano, in seguito, più incontrate» (Ortese 2008: 11). Cfr. anche la risposta a Ortese di La Capria (1999).

¹³ De Gasperin 2014: 128. Tutta la relazione tra Ortese e il gruppo *Sud* è ricostruita in maniera esaustiva da Baldi (2021). Il contributo di Baldi raffigura il presente e passato anche della stessa Ortese, di cui sono ricostruite le diverse reazioni nel tempo alla *querelle* con gli amici napoletani. A questo proposito cfr. quanto detto dall’autrice nella presentazione della riedizione del ’79: «non intendevo *assolutamente* far male, recare, a qualcuno, del danno. Come avrei potuto? Amavo quegli amici, mi erano cari. A ciascuno dovevo un po’ della mia energia e speranza, dei miei voti che Napoli risorgesse, che il dolore e l’immobilità della vecchia capitale borbonica avessero fine» (Ortese 1979: VII).

¹⁴ Il riferimento di Silvia Contarini è alla formulazione del principio di non verità così come postulato da Foucault (2001: 237-53). Da segnalare che Contarini (2004: 9), parlando di *Un paio di occhiali*, fa anche riferimento alla questione dello straniamento.

acquisisce una conoscenza che passi sulla pagina «senza essere stata prima filtrata dall'esperienza di sé e dell'altro da sé, dalla dialettica tra l'io e il reale e dalla loro continua, reciproca ridefinizione»¹⁵.

Da un punto di vista strutturale, "Il silenzio della ragione" è un lungo racconto suddiviso in sei sezioni: La sera scende sulle colline; Storia del funzionario Luigi; Chiaia morta e inquieta; Tessera d'operaio n. 200774; Traduzione letterale: «Che cosa significa questa notte?» e Il ragazzo di Monte di Dio¹⁶. Il testo, che prende spunto da vicende autobiografiche ed è ambientato nei salotti di una Napoli realistica, si distingue dagli altri che lo precedono per la sua andatura da cronaca. È pensato, infatti, per essere la descrizione di un lavoro di preparazione che dovrebbe permettere alla protagonista-Ortese di scrivere un *reportage* su *Che cosa fanno i giovani scrittori di Napoli*¹⁷. L'intera raccolta, come afferma Andrea Baldi (2000: 81), «è un'accurata accusa del malessere che affligge il 'sottosuolo' partenopeo», e anche laddove i personaggi non appartengono alla parte più umile e dimenticata della società napoletana, come in questo caso, «le narrazioni si aprono su abissi di miseria, di abiezione, di infelicità» (*ibid.*), tentando, talvolta in maniera apparentemente disperata, di riversare nella pagina scritta una possibilità di riscatto¹⁸. Tale auspicato riscatto si accompagna alla volontà di comprendere meglio la realtà, ed è spesso innescato da fenomeni legati

¹⁵ Manetti 2011: 104. Beatrice Manetti studia le diverse fasi e peculiarità dell'autobiografismo ortesiano con una particolare attenzione per lo scarto tra le due ideali trilogie: quella più autobiografica (costituita da *Poveri e semplici*, 1967; *Il porto di Toledo*, 1975; *Il cappello piumato*, 1979), e quella fantastica (*L'iguana*, 1965; *Il cardillo addolorato*, 1993; *Alonso e i visionari*, 1996). Sulla scrittura di Ortese e la cifra autobiografica cfr. anche Farnetti 2002: XLVIII-L e Clerici 1991: 402. A proposito della tendenza autobiografica di Ortese, cfr. quanto detto, a partire da *Il porto di Toledo*, da Farnetti (1998: 28-37) alla voce 'Autobiografia (*Je est une autre*)'.

¹⁶ Si consideri che la particolare lunghezza del testo risponde, forse, anche a necessità pratiche: quando nel 1952 Vittorini lesse i primi tre racconti de *Il mare non bagna Napoli* li reputò validi, ma ne chiese alla scrittrice altri quattro o cinque, in modo da creare «un libro ricco di almeno 300 pagine su un unico argomento» (Lettera di Vittorini a Ortese, 2 gennaio 1952). Solo in un secondo momento Vittorini accetterà la pubblicazione di un libro meno corposo, con l'aggiunta di "Interno familiare" e "Il silenzio della ragione", probabilmente, anche grazie alla mediazione di Italo Calvino (cfr. Clerici 2002: 235; Calvino 2000: 341).

¹⁷ Cfr. Ortese 2008: 99-100.

¹⁸ Cfr. anche ciò che scrive Baldi poche righe dopo: «l'intento rivelatorio è promosso e sostenuto da un'inarcatura etica, risponde allo sdegno suscitato da condizioni estreme di degrado, che attentano a un'elementare dignità» (*ibid.*).

alla visualità. “Il silenzio della ragione” non fa eccezione: l’intero racconto è attraversato da una fitta trama di sguardi, per lo più rivolti contro il soggetto autobiografico dagli altri personaggi, il quale diviene l’oggetto di una pulsione scopica dai contorni problematici.

La prima riflessione significativa intorno allo sguardo si incontra in apertura del racconto, quando la protagonista si sta dirigendo in tram verso l’abitazione dell’amico Luigi Compagnone, ed è interessante notare come la narrazione dell’intero episodio sia introdotta proprio da una dichiarazione di visualità che interrompe la descrizione dell’ambiente circostante: «a un tratto vidi questo» (Ortese 2008: 103). La giornalista, infatti, guardando fuori dal finestrino assiste a un’esibizione di atti osceni: «cinque ragazzi di età indefinibile» (*ibid.*), seduti su un muretto, al passaggio della vettura si sbottonano «il davanti dei calzonni. Poi, tenendo il sesso tra le dita, come un fiore» (*ibid.*), si mettono a correre sul muro e tentano di attirare l’attenzione dei passeggeri «su tutto quanto essi possedevano» (*ibid.*). Quest’esibizionismo osceno non sorprende nessuno dei passeggeri, che paiono semmai assuefatti al volto degradato di quella Napoli, e la registrazione cronachistica di Ortese si sposta, insieme al paesaggio fuori dal finestrino, su altri scenari di rassegnata miseria: «due avevano impiccato una bestiola a un ramo, altri erano intenti a trafiggere una farfalla. Qualcuno orinava qua e là. Non avevano occupazioni ragionevoli» (*ibid.*). La dimostrazione di potenza sessuale dei cinque ragazzi dai «volti assolutamente inespressivi» (*ibid.*), d’altronde, sembra appartenere a quelli che in un altro libro, *Corpo celeste*, la scrittrice chiama i «poveri figli» del dopoguerra italiano (Ortese 1997: 36), giovani dominati dalla mancanza di prospettive e dall’ignoranza, il cui comportamento, come in questo caso, viene descritto con commiserazione, più che con disgusto¹⁹. È significativa anche la reazione annoiata del conducente, assolutamente assuefatto all’automatismo della

¹⁹ I giovani qui descritti sono i figli di quella madre-Napoli dal «grembo femminile venefico» di cui parla Baldi (2010: 65), il quale in un precedente contributo aveva analizzato proprio questa scena di sterile e disperata dimostrazione di potenza (Baldi 2002: 225-6). È interessante la reazione di compassione della protagonista, per la quale sembrano opportune le considerazioni che, a proposito della Napoli descritta da Ortese, fa ancora Baldi (2002: 218): «the observer is plagued by a burning sense of compassion, an almost psychological reaction to the suffering of others, a response ranging from a twinge of fear to the collapse of one’s certainties». Per tutta la scena del tram, inoltre, sono rilevanti le parole di De Gasperin (2014: 111), a proposito della rappresentazione del degrado di questo microcosmo napoletano.

realtà da cui Ortese sembra tentare di sfuggire con la narrazione straniata: «il conducente [...] temendo di mettere sotto qualcuno, tornò a sedersi, sospirando di noia, e affrettò l'andatura» (Ortese 2008: 103). È a questo punto che l'io narrante, riportando lo sguardo all'interno della vettura, incrocia i primi e problematici sguardi: quello di una donna «senza naso» e di un uomo «moribondo» che siedono di fronte a lei:

La donna senza naso mi guardava ora quietamente, e guardava la strada, e guardando me e la strada insieme, doveva aver pensato qualche cosa intorno a quello che io potevo pensare, [...]. Infine, mi accorsi che essa aveva smesso di pensare, e guardava attentamente nel centro del mio volto. In questo guardare, essa non metteva alcun pensiero, eppure la sua intensità e curiosità mi causavano un vero malessere. Anche l'uomo, ora, guardava nel mezzo del mio volto, poi guardava le mie mani, i piedi. Non poteva suscitare nessuna collera, perché sembrava moribondo, e tuttavia procurava un certo fastidio. (*ibid.*: 104)

La descrizione di un soggetto osservante il cui elemento di connotazione è l'assenza del naso (non meglio specificata nel testo) è da subito una tecnica usata per creare uno scarto rispetto all'identificazione e all'accettazione della realtà circostante. L'idea di un volto senza naso deumanizza immediatamente la scena e fa pensare, più che a un viso di una persona, a un teschio. Entrambi i soggetti osservanti sono raffigurati in un atteggiamento passivo, come fossero un oggetto pensante, ma un oggetto morto che, a un certo punto, perde anche l'ultima qualità umana che sembrava poter rimanere impigliata nel volto straniato: la proprietà di pensiero. Ciò che trovo ancora più significativo, però, è come questo sguardo di cui l'io si scopre essere oggetto sia incredibilmente violento nella sua carica reificante. Il soggetto, che inizialmente guarda l'Altro nell'atto di pensare, in un repentino cambio di scena diventa l'oggetto guardato e l'oggetto pensato. Non sono gli occhi ad essere squadriati ma il centro del volto, prima, le mani e i piedi, poi. L'io si frammenta nelle parti del proprio corpo, e il corpo diventa il centro della pulsione scopica ed elemento di turbamento identitario per l'io: «Così non aspettai l'ultima fermata, scesi nella piazza Principe di Napoli» (*ibid.*)²⁰.

²⁰ Non credo sia un caso che sia uno sguardo maschile a frammentare maggiormente l'io-femminile in oggetti-feticcio come le mani e i piedi, per quanto sia lo stesso io narrante a giustificare quello sguardo perché sintomatico di un uomo

La narrazione, però, procede, e il primo amico che incontra la protagonista è Luigi Compagnone, con il quale si innesca una vicendevole tensione visiva. È interessante che, sin da subito, questa tensione sia paradossalmente volta ad evitare ogni tipo di sguardo diretto. Infatti, quando Compagnone accoglie la protagonista sulla soglia di casa, muove «lo sguardo dovunque, meno che dove io ero» (*ibid.*: 125), ed il personaggio-Ortese, entrato in salotto, decide di allinearsi a questa distanza visiva e sedersi in modo da dare le spalle al padrone di casa, che può tuttavia scorgere grazie a uno specchio:

Mi ero seduta vicino al grosso tavolo, e pensavo che non bisognava guardarlo, perciò gli voltavo le spalle. Non lo vedevo, eppure lo sentivo, ma piuttosto come una assenza che una presenza. Era come se dietro le mie spalle ci fosse una voragine, un vuoto pieno di mani, che battendo l'una sull'altra ne nascesse un rumore desolato, un sospiro senza fine. Per farmi coraggio, guardavo le cose intorno, ma mi confermavano quella sensazione sottile di morte [...]. (*Ibid.*)

L'incontro con Compagnone, dunque, è un incontro mancato, ma nonostante non vi sia un contatto visivo diretto è importante notare che uno sguardo – slegato dalla percezione di un occhio – è presente, e che avvolge la protagonista durante tutta la scena, tant'è che Compagnone risulta *sentito*, pur non essendo direttamente visto. Il rapporto che i due personaggi instaurano ruota intorno a uno sguardo diretto dell'Altro volontariamente eluso e che pone, innanzitutto, il problema dell'esistenza. Come nota Alberica Bazzoni (2020: 79), in Ortese «non si trova una categoria astratta di esistenza, un metafisico "essere", ma un esistere concreto, un esserci»²¹. Il non-esistere in quanto corpo, presente soltanto come interruzione dello

moribondo. D'altronde la critica femminista, da Wittig a Irigaray fino a Butler, ha ragionato a fondo sulla necessità di liberare dalle sovrastrutture patriarcali il corpo femminile (cfr., anche per una discussione delle posizioni precedenti, Butler 2017: 116-200).

²¹ Trovo significativo il collegamento, della stessa Bazzoni, tra l'approccio ortesiano e un certo esistenzialismo di matrice husserliana: «L'approccio di Ortese alla questione dell'esistenza mi pare si raccordi invece a certe forme dell'esistenzialismo, a partire dalla sua radice fenomenologica, husserliana, che mette al centro il corpo, l'esperienza, il desiderio e l'empatia, sviluppato poi nelle elaborazioni di Hannah Arendt e Rosi Braidotti» (Bazzoni 2020: 77). Il riferimento dell'autrice è ad Arendt 1958 e Braidotti 1994.

spazio circostante, significa non esserci realmente e, infatti, l'intera scena è dominata da un senso di estraneità: non solo i due personaggi sembrano abitare due mondi differenti, ma non c'è vita nel corpo in movimento di Compagnone. Pur non essendo diretto, lo sguardo è anche in questo caso *sul* soggetto, ma su un soggetto dedotto per sottrazione dallo spazio, trattato alla stregua di un oggetto tra gli oggetti.

Il dialogo tra i due continua a svolgersi in maniera indiretta, «senza guardarlo (lo vedevo appena nella specchiera di fronte), gli dissi che avevo intenzione di scrivere su quegli scrittori napoletani che anche lui conosceva» (Ortese 2008: 126). L'immagine di Compagnone sembra di volta in volta illuminarsi o adombrarsi, ma quello che si anima è solo il riflesso della sua identità, la figura di un Altro che la protagonista osserva nel suo mutare:

Nello specchio, vidi che il suo volto sudato e sottile trasaliva, e gli occhi si aprivano avidamente, come chi scopre qualcosa di lucente davanti a sé. Ma la sua voce, quando parlò, era assolutamente indifferente e calma [...]. Mi parve che lo specchio si fosse offuscato. Il giovane funzionario della RAI appariva in quella lastra impercettibilmente impallidito e offuscato. (*Ibid.*)²²

Quando finalmente la protagonista decide di voltarsi, ogni moto interiore di Compagnone sembra sopito, quella che ha di fronte è una statua viva ma impassibile, di cui rimane impresso il corpo «deformato e torto dalla infermità» (*ibid.*: 127), preda di una «assonnata disperazione» (*ibid.*). Allo sguardo pietrificante, che ricorda quello della Medusa, Compagnone continuerà ad evitare di corrispondere il proprio, e il dialogo tra i due personaggi si spegnerà nel silenzio di un'incomprensione tra due identità che si sono tenute a distanza²³.

²² L'oscillazione tra identificazione e alterità nei rapporti con un'immagine riflessa sarebbero interessanti in relazione a quanto dice ancora Lacan (1974: 87-94). Non è parso opportuno in questa sede, vista la complessità dell'argomento, soffermarsi su questo tipo di lettura che, però, può essere utile menzionare come un suggerimento per eventuali approfondimenti.

²³ Cfr.: «Anzitutto, egli evitava costantemente di guardarmi, inoltre era inquieto, inoltre era ansioso. È come se, vedendo in me qualcosa di nemico, ascoltasse voci di campane salire dal pavimento» (Ortese 2008: 127-8.). Il silenzio tra i due personaggi segue la richiesta, da parte della protagonista, di poter parlare anche dello stesso Compagnone nell'articolo: «“Ah” disse. Poi soggiunse: “Per-

A completare il quadro degli esempi visuali del racconto interviene un ultimo incontro, quello con Domenico Rea, che aggiunge al mosaico già presente un tassello differente ed indispensabile, e le cui sfumature possono essere considerate propriamente voyeuristiche²⁴. Come con *Compagnone*, le dinamiche del rapporto visivo tra la protagonista e Rea si delineano già sulla soglia di casa, ma a differenza di quella precedente questa non è una situazione prevalentemente privata: con Rea c'è la moglie, Annamaria, ma soprattutto un altro scrittore che tra gli anni '40 e '50 orbita intorno al circolo napoletano, Vasco Pratolini. Quella di Domenico Rea è definita come «una di quelle faccette terribili, pallide e appena torte, sfioracchiate dal vaiuolo [...], con due occhi neri, solo pupilla dietro le lenti, acutissimi» (*ibid.*: 140). Questo sguardo è causa di inquietudine e il soggetto diventa oggetto di una pulsione scopica insistita («e non sorrideva, mi osservava» *ibid.*: 141), che si imprime – anche in maniera aggressiva – sull'io:

Mi guardavo intorno, sorridendo, non perché fossi a mio agio ma perché sentivo ancora fissi su me, con una strana inquietudine, forse effetto dello scintillio delle lenti, quegli occhi duri, acutissimi, che mi avevano spiata nell'anticamera. (*Ibid.*)

Credo che queste poche righe mostrino uno scenario del tutto differente da quanto visto prima, e l'aspetto di più chiaro straniamento è dato dal fatto che tale sguardo esiste in assenza di un occhio che lo proietta. Qui non c'è un occhio che spia, ma uno sguardo che è rimasto attaccato all'oggetto della pulsione scopica e che, in senso primariamente lacaniano, persiste e si impone in assenza dell'occhio che guarda²⁵. Lo scintillio delle lenti, che sembra innescare questo particolare fenomeno voyeuristico, ri-

ché?”. E come io non rispondevo: “Perché mai?”» (*ibid.*: 128). Per la questione dello sguardo pietrificante rimando alla rilettura sulla proprietà di Medusa fatta da Cixous (2013).

²⁴ Non si tratta in realtà dell'ultimo incontro della protagonista, né dell'ultimo del racconto. Mancano sicuramente all'appello le dinamiche legate alla visibilità negli incontri con Pasquale Prunas e Gianni Gaedkens (Gianni Scognamiglio, qui chiamato con il meno conosciuto cognome materno), a cui però ho deciso di rinunciare per dare spazio alla più rilevante e ricca trattazione del dialogo con Rea. A proposito di Gaedkens e della scelta del nome cfr. Mozzillo 1995: 63, Fiore 1998: 9 e Clerici 2002: 258.

²⁵ Il riferimento è a tutta la teorizzazione di una schisi tra occhio e sguardo che si può ricostruire partendo, almeno, dal Seminario XI (Lacan 2003).

evoca un episodio raccontato dallo stesso Jacques Lacan in un intervento dedicato alla luce e allo sguardo come “oggetto *a*”²⁶. In questo aneddoto un amico indica al giovane Lacan, durante una gita in barca, qualcosa che scintilla sulla superficie dell’acqua. Si tratta di una scatoletta di sardine che «luccicava nel sole» e della quale l’amico dice, per scherzare: «*La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!*» (Lacan 2003: 94). Questa battuta scatena in Lacan una riflessione di segno opposto: «in un certo senso, essa però mi guarda. Mi guarda a livello del punto luminoso, dove si trova tutto ciò che mi guarda, e questa non è una metafora» (*ibid.*)²⁷.

Ecco, anche nel testo di Ortese lo scintillio delle lenti, dietro alle quali in un primo momento si erano scorte le pupille, rimane impresso all’oggetto della visione, guardandolo e reificandolo. In questa reificazione della protagonista credo vi sia un elemento di violenza che non trovo improprio far risalire ad un’architettura sociale di tipo patriarcale: non è un caso, a mio parere, che il racconto sia narrato dalla prospettiva di un soggetto autobiografico femminile²⁸. L’oggetto dello sguardo, e implicitamente del

²⁶ L’oggetto *a* è descritto così da Lacan (2003: 82): «un oggetto privilegiato, sorto da qualche separazione primitiva, da qualche automutilazione indotta dall’avvicinarsi stesso rispetto al reale, il cui nome, nella nostra algebra, è oggetto *a*. Nel rapporto scopico, l’oggetto da cui dipende il fantasma a cui il soggetto è appeso in un vacillamento essenziale, è lo sguardo».

²⁷ Lacan (2003: 94) spiega questo aspetto subito oltre: «Io non sono semplicemente quell’essere puntiforme che si orienta rispetto al punto geometrico da dove è colta la prospettiva. Indubbiamente, in fondo al mio occhio si dipinge il quadro. Il quadro, certo, è nel mio occhio. Ma io, io sono nel quadro. Ciò che è luce mi guarda, e grazie a questa luce in fondo al mio occhio, qualcosa si dipinge [...] ma è impressione, sfavillio di una superficie che non è, in anticipo, situata per me nella sua distanza».

²⁸ È rilevante, in questo contesto, tutta la riflessione operata da Adria Frizzi a proposito di un’altra opera ortesiana, *L’iguana*. In particolare, Frizzi (2002) esamina la figura femminile della protagonista del romanzo, mettendo in evidenza come essa venga definita a partire da uno sguardo razionalizzante maschile: «the crucial aspect upon which being the subject or the object of the story hinges is the gaze. It is through Daddo-Ilario’s gaze that the Iguana is defined – it is Ilario and Daddo who view her, name her, tell her story and make her into a monster, queen or servant» (*ibid.*: 386). Sempre a proposito de *L’iguana*, e di come la narrazione possa denunciare – opponendovisi – una struttura patriarcale, cfr. anche Iovino: «In the otherness of this reptile-girl, Ortese elicits all the constructs of mastery associated by ecofeminism with the notion of oppressed subjects: she is a woman, an animal, a servant» (2013: 190).

desiderio, non può che essere femminile, mentre il soggetto maschile conferma l'accusa di John Berger (1972: 47) secondo cui «men look at women. Women watch themselves being looked at». Ciò di cui parla Berger, e che trovo rilevante, è soprattutto uno sguardo interiorizzato simile a quello di un sorvegliante, che nella prospettiva femminile denuncia una subordinazione di genere: «the surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particular an object of vision: a sight» (*ibid.*). Inoltre, si può ancora ricordare come la dimensione interiorizzata dello sguardo sia sempre collegata a una dimensione di potere, con una legge inconscia che influenza la libertà individuale, e questo è evidente sia nei casi in cui il meccanismo di interiorizzazione dello sguardo sia applicato a vere pratiche di sorveglianza, di cui un esempio è certamente il Panopticon immaginato da Jeremy Bentham (2011), sia quando ad essere interiorizzato è lo sguardo di Dio²⁹.

Soprattutto in una narrazione così ambigualmente liminale tra finzione e autobiografia, la prospettiva di Ortese appare quella di una donna che si vede mentre è vista. Tuttavia la scelta di un espediente voyeuristico come quello di uno sguardo senza occhi funge da dispositivo straniante: l'atto della visione *sulla* donna viene de-automatizzato, scatenando così la carica eversiva del linguaggio ortesiano, che riporta l'attenzione sul sentimento di subalternità percepito in quanto donna e manifestando – ma anche contestando – un'economia binaria in cui l'io è sempre maschile³⁰. Come spiega Cavarero (2009: 84), l'economia binaria «si fonda appunto su una logica bipolare che, a partire dalla positività del polo maschile, decide la negatività di quello femminile». L'uomo si pone come soggetto, il Sé, e impone alla donna il ruolo di oggetto, l'Altro. L'economia binaria, dunque, non è il luogo di autorappresentazione dei due sessi «bensì il luogo in cui il solo sesso maschile [...] rappresenta sia sé che l'altra, posizionandola come altra *dall'uomo e per l'uomo*» (*ibid.*).

²⁹ Da cui una celebre *boutade* lacaniana, tratta da Lacan (2008: 217): «si sa che Dio è morto. Solo che – ed ecco il passo seguente – Dio, lui, non lo sa». La riflessione sulla preesistenza di uno sguardo alla funzione dell'occhio in Ortese è sviluppata, a proposito del racconto *Occhi obliqui*, anche da Farnetti (1998: 144-5), alla voce 'Sguardo (*Disavventura dello sguardo*)'.

³⁰ La discussione sul genere sessuale in letteratura è ampiamente ripercorsa da Bazzoni (2017), il cui studio – che non tralascia la narrativa di Ortese – permette di porre l'attenzione su come la posizione di marginalità letteraria delle figure femminili sia dovuta proprio alla dipendenza da un'economia binaria in cui alla donna è spesso toccato il ruolo di Altro.

Il colloquio con Rea (e con Pratolini, ennesima figura di osservatore) si conclude in maniera emblematica: lo scrittore «guardandomi sottocchi, cominciò a sfilarsi le scarpe, e mi spiava per vedere se questo fatto riusciva a turbarmi» (Ortese 2008: 148), e mentre l'intervista della protagonista tenta di procedere, «intanto mi spiava, per vedere se osservavo i calzini. E dondolava il piede, proprio sotto il mio naso, affinché li guardassi» (*ibid.*: 149). Questo gesto di un esibizionismo, per così dire, pudico, viene disinnescato dall'ingresso della moglie di Rea nella stanza, a causa del quale si arresta l'atto di ostentazione proprio quando potrebbe scatenare, nell'oggetto-vittima della visione, un vero senso di angoscia, che si stempera invece in compassione: «vidi che mi guardava con uno sguardo brillante e pieno di sottintesi ormai solo professionali, che m'intenerì» (*ibid.*).

Come con Compagnone, anche in questo caso la protagonista termina il suo colloquio senza mai essere realmente entrata in relazione con il proprio interlocutore, per lei nient'altro che un oppressivo sguardo staccato dall'occhio, il cui scintillio è destinato ad affievolirsi e adagiarsi in un'ombra, non a caso, aleggiante dietro l'ultima immagine del paragrafo: «di lì a qualche momento uscì per andare a vestirsi, e vidi che anche la luce delle nuvole, in quel frattempo, era diminuita» (*ibid.*).

Conclusioni

La breve disamina dei tre casi di visualità non esaurisce né i possibili esempi interessanti del racconto né, chiaramente, quelli dell'intera raccolta, ma permette di trarre alcune conclusioni. La domanda che ha orientato l'articolo è stata se fosse possibile, partendo dal concetto di straniamento di Šklovskij, rintracciare una pratica straniante non soltanto studiando le descrizioni ortesiane in grado di incrinare, tramite spie testuali, una percezione lineare della realtà descritta, ma anche prestando attenzione a fenomeni di sguardo *sul* soggetto – sino al caso di voyeurismo – che, ponendo spesso la protagonista nel ruolo di oggetto visto o rendendola osservatrice di uno sguardo mediato, si rivelano essi stessi un dispositivo di straniamento. Dopo aver fatto questo collegamento, però, rimane comunque da chiedersi a quale vista nuova apra tale dispositivo, e quali automatismi invece spezzi. Ognuno dei casi citati dà risposte differenti ma, allo stesso tempo, appartengono tutti a un unico racconto che aggiunge una significazione complessiva e delle considerazioni comuni.

Nel primo esempio lo straniamento dipende sia, in maniera canonica, dalla tipologia stessa della descrizione, con un principio di immedesima-

zione alla realtà descritta che viene interrotto dal volto di una donna senza naso, sia dallo sguardo delle due persone nella vettura. I due individui che osservano la protagonista la reificano, riducendo il suo corpo – parcellizzato – ad oggetto della visione, ma nello stesso tempo in cui si abbandonano alla pulsione scopica si deumanizzano. Nel secondo e terzo esempio, invece, lo straniamento si innesca grazie a uno sguardo reificante o voyeuristico con cui la realtà della cronaca si incrina attraverso la tensione visiva dei personaggi a colloquio, e in entrambi i casi, pur in una diversa declinazione, la relazione tra l'io e l'Altro non si traduce mai in un semplice e ricambiato sguardo diretto. Se tra la protagonista e Compagnone tutta la relazione dipende da uno sguardo eluso o mediato dallo specchio, nel caso di Rea ciò che si impone non è tanto il vero e proprio contatto visivo, quanto lo sguardo reificante appiccicato all'oggetto della visione e privo dell'occhio che guarda.

In tutti i casi analizzati questi dispositivi di straniamento veicolati dalla visualità permettono di rivalutare, o almeno non accettare passivamente, una realtà che apre a miserie e ad abissi oppressivi. Lo spaccato sociale che emerge dallo sguardo straniato sembra del tutto pluralista (cfr. Gabbani 2011: 107): quella di cui Ortese parla non è la *vera* Napoli, ma *un'altra* Napoli sotterranea non meno vera di quella visibile³¹. Forse fu anche questo fraintendimento ad allontanare Ortese dai suoi conterranei, ed è assolutamente significativo, a questo riguardo, ricordare come il titolo che la scrittrice avrebbe voluto apporre in copertina fosse originariamente *La città involontaria*³². Trovo però che le potenzialità più interessanti di un collegamento tra i dispositivi della visione e lo straniamento risiedano nella possibilità di far affiorare contestazioni più profonde, come quelle legate alle questioni di genere e al ruolo femminile³³. Lo straniamento ortesiano inteso in questa prospettiva è individuato anche da Cristina Della Colletta (1999) nel meccanismo dell'utopia (soprattutto ne *La lente scura*); la studiosa definisce quella di Ortese una «scrittura non subordinata ai meri

³¹ A questo proposito, cfr. Ortese 1979: v: «Vedevo che il sentimento, – del popolo sprovveduto di tutto, – era appena un lumino, o una goccia di fuoco all'angolo di un occhio. Napoli *non* cantava. Aveva tutte le voci di animali straziati, meno il canto che è dell'uccello, della creatura alata e felice».

³² Il titolo definitivo fu scelto da Vittorini con la mediazione di Calvino (cfr. Clerici 2002: 239). A proposito di questioni relative a nominazione e titolazione nei libri di Ortese cfr. Marzano 2004: 146-53.

³³ Tutta la raccolta è interessante in tal senso. Si veda ad esempio la figura di Anastasia in *Interno familiare*, analizzata – tra gli altri – in Baldi 2000: 92-3.

criteri della consequenzialità logica ma capace di sfruttare le potenzialità conoscitive inerenti agli scarti, alle fratture e alle contraddizioni del pensiero» (*ibid.*: 380), e attraverso la quale il testo può rifiutare e contestare le «strettezze della logica patriarcale» (*ibid.*)³⁴.

Secondo Judith Butler (2017: 193-200, 205), le identità possono essere determinate dall'azione, da un'attività performativa, perché sono frutto soprattutto di un meccanismo iterativo del discorso patriarcale che si rafforza attraverso la ripetizione, e la stessa Butler (*ibid.*: 207) sostiene che per sovvertire l'architettura patriarcale bisogna interrompere questa ripetizione stando all'interno del codice, non all'esterno. Ritengo, in definitiva, che sia esattamente in quest'ottica che abbia senso considerare la pulsione scopica sul soggetto come un dispositivo di straniamento, pensando anche a come, in testi come quello di Ortese, l'automatismo che si denuncia è anche un certo codice simbolico patriarcale, il cui funzionamento è evidentissimo nelle regole che strutturano la visualità e il voyeurismo, e il cui straniamento può essere letto alla stregua di un atto sovversivo di interruzione della ripetizione.

Il legame, che mi pare forte, non esaurisce certamente le significazioni di un libro come *Il mare non bagna Napoli*, la cui portata non si può appiattare a questa proposta interpretativa, ma pone un problema che non va ignorato: si rischia, altrimenti, di non sentire a pieno la portata eversiva della voce di questo testo, riducendolo a quel silenzio che, oltre ad occupare uno spazio centrale nel titolo del racconto, cala come un sipario sugli sguardi e sugli incontri mancati che lo popolano.

³⁴ A questo proposito è rilevante anche quanto detto da Cosetta Seno Reed, a partire da un discorso che analizza il 'modo' fantastico di Ortese: «Ma se nel 'dire la donna' non si può fare a meno di utilizzare il linguaggio 'maschile', è inevitabile che in quello stesso linguaggio si formi una crepa, una sorta di capovolgimento che si traduce, a livello di atto narrativo, in una reticenza che serve appunto per dare spazio all'inconscio, alla presenza 'perturbante' dell'immaginario [...]» (Seno Reed 2010: 136).

Bibliografia

- Annovi, Gian Maria - Ghezzi, Flora, *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- Arendt, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Baldi, Andrea, "Infelicità senza desideri: 'Il mare non bagna Napoli' di Anna Maria Ortese", *Italica*, 77.1 (2000): 81-104.
- Id., "Ortese's Naples: Urban Malaise through a Visionary Gaze", in J. Smarr-D. Valentini (ed.), *Italian women and the City*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, pp. 215-38.
- Id., *La meraviglia e il disincanto*, Casoria, Loffredo, 2010.
- Id., "Guardare Napoli "nelle sue crepe": Anna Maria Ortese e il gruppo Sud", in D. Cerrato (ed.), *Escritoras y personajes femininos en relación*, Madrid, Dykinson, 2021.
- Bazzoni, Alberica, "Il genere della letteratura: scuola e università", *La Balena Bianca*, 2 novembre 2017. <https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/> (ultimo accesso: 02/05/22).
- Ead., "Anna Maria Ortese e 'il problema dell'esistenza'. Quando la bestia parla", in A. Bubba (ed.), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 4-6 giugno 2018), Roma, Aracne, 2020: 73-81.
- Bentham, Jeremy, *The Panopticon Writings*, London, Verso, 2011.
- Berger, John, *Ways of seeing*, London, Penguin Books, 1972.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Laterza, 2017.
- Calvino, Italo, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000.
- Cavarero, Adriana, "Il pensiero femminista. Un approccio teoretico", in A. Cavarero - F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2009: 78-115.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2013.
- Clerici, Luca, "Ritratti critici di contemporanei. Anna Maria Ortese", *Belfagor*, 46.4 (1991): 401-17.
- Id., *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- Contarini, Silvia, "Tra cecità e visione. Come leggere 'Il mare non bagna Napoli' di Anna Maria Ortese", *Chroniques Italiennes*, 5 (2004): 1-13.

- Culler, Jonathan, *On Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 2008.
- Della Colletta, Cristina, "Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese", *Italica*, 76.3 (1999): 371-88.
- Ead., "Biographies of Displacement and the Utopian Imagination: Anna Maria Ortese, Hannah Arendt, and the Artist as 'Conscious Pariah'", in G.M. Annovi - F. Ghezzi (ed.), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 112-39.
- De Gasperin, Vilma, "Realist Short Stories", in Ead., *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014: 106-50.
- Derrida, Jacques, *Marges de la Philosophie*, Paris, Les Édition de Minuit, 1972.
- Farnetti, Monica, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998.
- Ead., "I romanzi di Anna Maria Ortese", in A. M. Ortese, *Romanzi*, vol. 1, Milano, Adelphi, 2002: IX-LXIX.
- Fiore, Antonio, "L'abiura della Ortese. «Riniego quel libro»", *Corriere del Mezzogiorno*, 03/02/1998.
- Foucault, Michel, *La vie des hommes infâmes*, in *Dits et écrits*, II, Paris, Gallimard, 2001, pp. 237-53.
- Frizzi, Adria, "Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's 'L'iguana'", *Italica*, 79.3 (2002): 379-90.
- Gabbani, Carlo, "Epistemologia, straniamento e riduzionismo", *Annali del Dipartimento di Filosofia*, 17 (2011): 95-134.
- Gessert, Astrid, *Exploring Transgression from a Lacanian Perspective*, in D. Caine - C. Wright, *Perversion now!*, London, Palgrave Macmillan, 2017: 35-44.
- Gibson, James Jerome, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.
- Id., *The Theory of Affordance*, in *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor&Francis Group, 1968, pp. 127-43.
- Ginzburg, Carlo, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998: 15-39.
- Iovino, Serenella, "Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness", *Femminismo/s*, 22 (2013): 177-203.
- Irigaray, Luce, *Speculum. L'altra donna*, trad. it. L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Lacan, Jacques, "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974: 87-94.

- Id., *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi, 2008.
- La Capria, Raffaele, "Il mare non bagna Napoli?", *L'armonia perduta*, Milano, Rizzoli, 1999: 69-79.
- Manetti, Beatrice, "Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese", *Paragone*, 62.3 (2011): 104-22.
- Marzano, Pasquale, "Il male che coglie Napoli: nomi, luoghi e personaggi in Anna Maria Ortese", *Il nome nel testo*, 6 (2004): 141-58.
- Mozzillo, Attanasio, *I ragazzi di Monte di Dio. Una cronaca napoletana degli anni Cinquanta*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995.
- Ortese, Anna Maria, "Presentazione", in *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1979: V-VIII.
- Ead., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.
- Ead., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2008.
- Pietrantonio, Vanessa, "Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese", *Griseldaonline*, 12 (2012): 1-11.
- Seno Reed, Cosetta, "Anna Maria Ortese: 'Un paio di occhiali' e 'Interno familiare'. Due diversi tipi di estraniamento", *Rassegna europea di letteratura italiana*, 20 (2002): 131-42.
- Ead., "Ortese e il fantastico: una prospettiva femminile", *Rassegna europea di letteratura italiana*, 36 (2010): 129-40.
- Sgavicchia, Siriana, "Straniamento e utopia negli scritti di viaggio di Anna Maria Ortese", in C. Serafini (ed.), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010: 71-81.
- Šklovskij, Viktor, "L'arte come procedimento", in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, ed. T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968: 73-95.
- Zaganelli, Giovanna - Marino, Toni, Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile, *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 8 (2019): 475-91.
- Žižek, Slavoj, *The sublime Object of Ideology*, London, Verso, 2009.

L'autore

Davide Belgradi

È dottorando in Studi Linguistici e Letterari presso le Università di Udine e Trieste. Il suo progetto di ricerca è dedicato allo studio del voyeu-rismo e di fenomeni visuali nella letteratura italiana novecentesca. Si è laureato a Torino e, tra i suoi interessi di ricerca, ci sono anche la poesia contemporanea e la poesia delle Origini.

Email: belgradi.davide@spes.uniud.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Belgradi, Davide, "Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto 'Il silenzio della ragione' di Anna Maria Ortese", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 69-91, www.betweenjournal.it/