

**Comparatismi 9 2024**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242678>

## **Da Penthesilea a Euridice. *La Casa Seca* di Camille Mallarmé**

Diego Salvadori

**Abstract** • Il presente articolo intende soffermarsi sulla rappresentazione delle dimore all'interno del romanzo *La Casa Seca* (1916) della scrittrice francese Camille Mallarmé (1886-1960). Nello specifico, il saggio mira ad analizzare il legame tra soggetto femminile e la pratica dell'abitare, che all'interno del libro si concretizza in una duplice topologia narrativa: lo spazio della nascita, da un lato, e lo spazio dell'annullamento identitario dall'altro. Nondimeno, cercheremo di rendere conto dell'alternanza tra dimore *estensive* e dimore *ostensive*, che nel configurare una dicotomia abitativa (potenziante e repressiva), permettono altresì di riflettere sulla "non abitabilità" dello spazio e la conseguente dissolvenza del soggetto abitatore, che nel caso della letteratura femminile sollecita ulteriori riflessioni sul ruolo della donna e lo spazio domestico quale spazio normativo.

**Parole chiave** • Abitare; Camille Mallarmé; Dimore; Gender Studies; Letteratura Femminile

**Abstract** • This article focuses on the representation of dwellings within the novel *La Casa Seca* (1916) by French writer Camille Mallarmé (1886-1960). Specifically, the essay seeks to analyze the relationship between the female subject and the practice of dwelling, which within the book materializes in a dual narrative topology: the space of birth, on the one hand, and the space of identity obliteration, on the other. Nonetheless, we will attempt to account for the alternation between extensive and ostensive dwellings, which, in configuring a dichotomy of habitation (empowering and repressive), also allow for reflection on the "uninhabitability" of space and the consequent dissolution of the dwelling subject. In the case of women's literature, this prompts further reflections on the role of women and the domestic space as a normative space.

**Keywords** • Camille Mallarmé; Dwellings; Gender Studies; Habitability, Women's Literature

# Da Penthesilea a Euridice. *La Casa Seca* di Camille Mallarmé<sup>1</sup>

Diego Salvadori

## I. Non tutte le dimore sono un grembo

Per Gaston Bachelard, la casa andava a costituire un “essere privilegiato” (1975, p. 28), a patto di considerarla “nella sua unità e insieme nella sua complessità, cercando di integrarne tutti i valori particolari in uno fondamentale” (*ibidem*) alla stregua di uno spazio sorgivo, di un centro emanatore “di immagini disperse e [di] un *corpus* di immagini” (ivi, p. 29). La casa ha un che di anfibio, la sua materia è sporca e (in)felicemente incrostata di vita (la nostra); è un mondo, è una storia (*stories' world*, verrebbe da dire), dove il codice delle emozioni s'incide tra le sue mura: “è [...] il nostro angolo di mondo, è, come è stato spesso ripetuto, il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella piena accezione del termine” (ivi, p. 30). Ciò non toglie però che la casa possa risolversi nell'esatto opposto di quanto appena affermato e rifuggire in tal senso il suo essere *womb*,<sup>2</sup> cioè il prolungamento di un *maternage* protettivo, recidendo con fare brutale quelle radici a cui, in un modo o nell'altro, non smettiamo mai di fare ritorno.

Tali premesse si fanno ideale cornice entro cui collocare il secondo romanzo della scrittrice francese Camille Mallarmé,<sup>3</sup> *La Casa Seca*,<sup>4</sup> pubblicato a puntate sul “*Mercur de France*” tra il 1914 e il 1916,<sup>5</sup> a due anni dall'opera prima *Le Ressac* (1912, che era valsa alla pronipote del poeta Stéphane il Prix Montyon de L'Academie Française). Uscito in traduzione italiana nel 1921 a cura del marito Paolo Orano e, alla luce del grande successo editoriale,<sup>6</sup> tradotto anche per il mercato anglosassone col titolo *The House of Enemy*

<sup>1</sup> Voglio ringraziare Valentina Conti per i preziosi consigli.

<sup>2</sup> Sulla condizione fetale e l'utero quale dimora – cui è connessa inevitabilmente l'esperienza del proprio corpo quale casa primaria – mi sia concesso rimandare a Judith 2024, p. 95: “per il feto che si sviluppa, l'utero è la prima esperienza del corpo, la prima casa e il primo ambiente e il terreno dell'essere da cui emerge la vita”.

<sup>3</sup> Scrittrice, giornalista, critica d'arte, nonché prima traduttrice di Pirandello in Francia, Camille Mallarmé nasce ad Algeri nel 1886 e si spegne a Firenze nel 1960. Seconda moglie del senatore Paolo Orano, amica intima di Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio (che ebbe modo di definirla come “l'italiana di Francia”), Camille Mallarmé ha scritto tre romanzi – *Le Ressac* (1912), tradotto in lingua italiana dal marito Paolo Orano con il titolo *Come fa l'onda... Romanzo senese* (1914); il già citato *La Casa Seca*; *L'Amour Sans Visage* (1924), mai tradotto in lingua italiana e uscito in traduzione nel 2024 – un libro di narrativa per l'infanzia (*La leggenda d'oro di Mollichina*, 1915) e un testo di critica d'arte (*L'ultima tragedia di Michelangelo*, 1929). Per un profilo complessivo si rimanda a Salvadori 2019.

<sup>4</sup> D'ora in poi, il testo sarà indicato nel corso dell'articolo con la sigla CS, seguito dal numero di pagina.

<sup>5</sup> Si riportano, di seguito, le specifiche uscite in rivista: 1° parte (411, CX, 1er août 1914, pp. 517-558); 2° parte (421, CXIII, 1er janvier 1916, pp. 99-130); 3° parte (422, CXIII, 16 janvier 1916, pp. 273-307); 3° parte *bis* (423, CXIII, 1er février 1916, pp. 485-517); 4° parte (424, CXIII, 16 février 1916, pp. 675-704).

<sup>6</sup> Come ho già avuto modo di sottolineare in più occasioni, l'operazione di riscoperta della Camille Mallarmé narratrice, giornalista e donna fra più mondi è tuttora *in fieri*. Si tratta di una linea di

(1922), il libro – che non mancò di suscitare il plauso di Giovanni Verga e Maurice Maeterlinck –<sup>7</sup> elegge sin dal titolo lo spazio abitativo a nucleo tematico e strutturante, evocando una *domus* arida e dalle pareti di fango, a sua volta incastonata in quello che è il *setting* primario, e cioè la Mancia Spagnola. *La Casa Seca* è un romanzo fatto di spazio, a cronotopo sbilanciato verso l'asse topologico, dove il tempo è come fagocitato da quei “paesaggi del centro della Spagna che”, scrive Mallarmé nell'introduzione, “non rassomigliano a nulla” (CS, p. 200)<sup>8</sup>. Lo spazio, insomma, e qui valgano le considerazioni di Bertrand Westphal, rifugge lo *status* “contenitore monodimensionale” (2009, 7), è il “frutto di

ricerca che, da Salvadori 2018, è giunta a una fase propulsiva grazie al progetto *Donne fra più mondi. Cosmopolitismo e resilienza nelle scrittrici fra Otto e Novecento* (P.I. Giulia Tellini – Partner: Diego Salvadori), finanziato dall'Università di Firenze nel 2023. Stanti tali premesse, la contestualizzazione dei romanzi di Mallarmé si rivela piuttosto ardua, anche a fronte della documentazione di supporto che – già a partire dal secondo romanzo e in concomitanza con l'allineamento della scrittrice con il regime fascista – inizia a diradarsi drasticamente. Ciononostante, in Salvadori 2019 (e, in particolar modo, alle pp. 15-56), viene saggiata in maniera esaustiva la ricezione dei romanzi della Mallarmé, sia per quanto riguarda il versante italiano e che per quello francese. Segnatamente alla *Casa Seca*, riporto un estratto del 1943 apparso sul *Meridiano di Roma*, in occasione della ristampa del romanzo con l'editore Garzanti, che chiama in causa voci quali Ada Negri e Giovanni Verga: “L'Editore Garzanti ripubblica a richiesta di molti lettori il romanzo spagnuolo di Camilla Mallarmé che nel testo francese ebbe così larga eco nella stampa europea e che aggiunge fama all'autrice del primo romanzo ‘Le Ressac’ [...]. I giudizi che in Italia accolsero “Casa Seca” si possono riassumere in quelli di due insigni penne che confermarono quello di Maeterlinck: “Casa Seca” è uno dei libri migliori usciti dalla penna di una donna, scrisse il poeta, e non mi ricordo di averne letto altri che abbiano dato della Spagna un'idea più netta, più sintetica, più luminosa, più ardente. L'arte di Camilla Mallarmé è purissima, di possente sobrietà, sicura, armoniosissima. Leggendo ho trascorso ore appassionate in quella Mancha arida, torrida, desolata e meravigliosa. Ada Negri scriveva di ‘aver letto avidamente il libro’ e aggiungeva: ‘quell'angolo di Spagna arido, arso, selvaggio, divorato dal sole, è dipinto con penna maestra. Reso con evidenza terribile l'urto fra Candida, ribelle nata, e le ignobili ipocrisie della famiglia Jimenez, Madre Dionisia, Nieves, Juan-José, sono figure che non si dimenticano più’. Giovanni Verga scriveva all'autrice giovanissima: ‘Ella fa onore al nome che porta ed io Le sono grato di quello che si compiacque farmi, permettendomi di dirmi suo ammiratore e fratello d'arte’” (P.A.O., 1943).

<sup>7</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>8</sup> Sempre nei *Preliminari* al romanzo, Mallarmé si richiama da subito all'opera di Miguel De Cervantes, cui il *setting* de *La Casa Seca* è inevitabilmente tributario. Eppure, Mallarmé aspira a una visuale plenaria e a tutto tondo per quanto concerne la regione spagnola, che alla stregua di un palinsesto geografico merita di ulteriori affondi e carotaggi letterari: “Don Chisciotte non basta a rendere nota la provincia della Mancia, che resta la meno conosciuta della Spagna. Il cavaliere della Trista Figura sarebbe sufficiente ad illustrarla, ma le sue prodezze assorbono tutta l'attenzione e ciò è a scapito dello sfondo che si disegna appena, benché con esattezza, dietro il suo lungo profilo. La Mancia è ignota; è ignota perché non ha saputo organizzare carnevali mistici al pari di Siviglia durante la Settimana Santa; e perché non rassomiglia alla scenografia della Carmen, i turisti la disdegnano; né il silenzio delle sue pianure compensa per i dilettanti la rarità delle sue rivelazioni artistiche” (CS, p. 1). Nondimeno, le pagine introduttive consentono di fare luce sulla spia aggettivale del titolo (“seca”), che per processo metonimico esemplifica l'aridità d'animo tipica delle famiglie borghesi e ormai snaturate da una società dedita al guadagno e all'accumulo, da Mallarmé contrapposta allo spazio bucolico delle praterie della Mancia. Cfr. *ivi*, p. 3: “Per una contraddizione che disorienta, in messo a cosiffatta natura insieme raccolta e tanto vasta che dovrebbe slegare lo spirito da ogni vincolo di servitù per alzarlo alle più solenni meditazioni, il *manchego* [*scil.* l'abitante della Mancia] delle cittaduzze è fornito d'un'anima piatta, superstiziosa e rapace che darebbe una

una simbologia” (ivi, 8) che non prende mai le distanze dal reale, quanto piuttosto lo potenzia – o lo distorce – nel regime di una testualità che si fa cassa di risonanza e *amplificatio* dei luoghi.<sup>9</sup>

Articolato in quattro lasse narrative, il libro segue l’evoluzione regressiva di Candida, un’orfanelle adottata da due pastori e cresciuta in una capanna tra le praterie della Mancia. Abusata sessualmente da Juan-José Jimenez, uno dei tenutari della fattoria Casa Seca, Candida – dopo una serie di continui rifiuti – accetterà di diventare sua moglie a patto di restare una donna sentimentalmente libera: si tratta, a conti fatti, di un mercimonio consensuale, giacché la donna offre il proprio corpo in vista di un riscatto sociale, nell’illusione di entrare a far parte una volta per tutte del mondo borghese. Tra le mura della Casa Seca, Candida intreccerà una relazione con il cognato Francisco, financo a restare incinta e mettere al mondo un figlio illegittimo. A conclusione del libro, e ormai lontana dalla pastorella che si lanciava alla scoperta delle praterie della Mancia, Candida rimane vittima della sua stessa maternità: gli Jimenez, d’altronde, sono “anime di fango” (ivi, p. 242), a anche la prole ne ha assimilato il germe. Al consumarsi dell’ennesima tragedia, la donna si ritira in convento, pronta a pagare, come vuole la citazione dal vangelo di Luca posta *in esergo*, “l’ultimo spicciolo”.

## 2. Dimore estensive: natività

Secondo il *pensum* di Umberto Eco “lo spazio parla e parla anche quando non vogliamo ascoltarlo” (1968, I), e nel secondo romanzo di Camille Mallarmé, stante l’ispessimento dell’asse topologico, si ha come l’impressione di udire un incessante *refrain* in cui gli echi dell’ambientazione spagnola finiscono per riverberarsi in ogni piega del libro. Già a uno sguardo cursorio, è evidente come a livello di *emplotment*<sup>10</sup> la parabola discendente della protagonista si snodi per tre stazioni abitative distinte, a loro volta destinate a scandire un’espiazione dell’esistenza: la capanna nelle praterie della Mancia (il luogo simbolico della nascita e della venuta al mondo,<sup>11</sup> in cui Candida tornerà per dare alla luce il suo primo e unico figlio); la Casa Seca del titolo, che dalle Sierras si staglia sulle vallate e che rievoca *in tralice* il Palazzotto di Don Rodrigo; e, infine, il *redemptive-space* della monacazione<sup>12</sup> (per quanto il romanzo vi accenni solo in maniera ellittica).<sup>13</sup>

dannosa rinomanza alla regione se la gente del popolo non la riscattasse con impeto della sua generosità. Alla secchezza borghese, il cencioso oppone il proprio fatalismo tutto cordialità, e il contrasto s’afferma con tale una efficacia che è bastato riunire qualche racconto dei luoghi in cui s’agitano alcuni personaggi ancor vivi per comporre questo libro, meno romanzo che simbolo, a due passi dall’autentica ‘Casa Seca’”. Mette conto altresì rilevare che il romanzo, almeno stando alle indicazioni dell’autrice, è stato scritto proprio nei territori della Mancia, durante l’inverno del 1912.

<sup>9</sup> Per quanto concerne lo spazio e la scrittura femminile, cfr. Salvaggio 1988, Massey 1994, Kovács & Sári 2017. Sui rapporti tra letteratura e dimore, a fronte della sterminata bibliografia, mi sia concesso di rimandare a Frank 1979 e a Tristram 1989.

<sup>10</sup> Mutuo il termine da Calabrese 2019.

<sup>11</sup> Nella capanna, Candida apre gli occhi, pronuncia il suo nome ai genitori adottivi, diviene parte della sua nuova famiglia.

<sup>12</sup> La chiesa verso cui Candida si avvia alla fine del romanzo è la stessa in cui ha contratto il matrimonio con Juan-José Jimenez, il rafforza di conseguenza quel senso di prigionia e di annullamento dell’Io che già nella fattoria Casa Seca ha avuto modo di profilarsi.

<sup>13</sup> Candida si ritira in convento in seguito alla morte del figlio, ucciso il giorno stesso delle sue nozze. Cfr. ivi, p. 247: “Aveva pagato l’ultimo spicciolo; adesso, sola, troppo stanca per vivere, troppo

Il primo tassello di questa isotopia abitativa è da ricercarsi nell'ambientazione stessa del libro, la quale instaura una dialettica *fuori-dentro* atta a guidare le modalità appercettive della protagonista e il suo relazionarsi con l'ambiente circostante, ragion per cui tra lo spazio della nascita e lo spazio naturale (della Mancina) viene a sussistere una legame di di risonanza reciproca: un potenziamento che pone il soggetto femminile sotto la cifra dell'erranza e di un *vagabondage* formativo. Si tratta di una dimora ideale ed 'espansa', in cui il soggetto femminile prende forma e oltremodo pizzica le corde dell'infinito, in una solitudine che basta a sé stessa e parimenti dischiude una pratica ambivalente dell'abitare, come se il luogo della nascita e della crescita (la capanna in cui l'orfanella ha aperto gli occhi) fosse a sua volta estensione della vastità circostante:

La capanna e la macchia spinosa che, a chilometri e chilometri intorno si fondeva alla linea euritmica delle colline, diventarono la sua casa; e l'immenso circo delle *sierras* segnò il limite della sua patria. Se ne andava cantando, vestita da una blusa piatta sul suo seno piatto, di gonnelle di cotone dai colori fiammanti, un fiore nei capelli, piedi nudi, lungo i tratturi mal segnati sui quali si moltiplicavano le orme delle zampe di capra. Cantando, si distendeva sull'erba che odorava forte, la faccia rivolta alle nubi, e l'aria l'avviluppava di carezze, l'aria sottile, fresca come l'acqua a primavera, d'un tepore di vello in estate. Errava, cantando, sotto gli olivi argentei delle valli, sui bordi della Laguna proprio là ove il vecchio l'aveva scoperta, verso le *sierras* minacciose, sempre sola. (Ivi, p. 9)

In quanto "solitudine concentrata" (Bachelard 1975, p. 54), la capanna<sup>14</sup> è un tutt'uno con lo spazio incontaminato e selvatico della macchia: è *womb* – il grembo che ha dato i natali – e pertanto amplifica la dinamicità del personaggio stesso di Candida, che proprio per il suo essere senza origine è slegata da una dimora *a priori*, facendosi di conseguenza abitatrice del tutto: "Ella venne su in quell'angolo della Mancina senza che mai fosse illuminato il mistero della sua origine, senza nostalgia, bella, con i suoi chiari occhi sotto i sopraccigli folti ed i suoi lunghi capelli liberi" (CS, p. 5). Nondimeno, l'assenza di una genealogia nel senso letterale del termine<sup>15</sup> tratteggia Candida quale soggetto autonomo ("per lei non c'era che una ricchezza, l'indipendenza", ivi, p. 13), tutt'altro che subordinato alla vastità che l'avvolge ("si sentiva nel suo dominio, la macchia viveva per lei", ivi, p. 6). Candida è "la vagabonda" (ivi, p. 6), "la nomade" (ivi, p. 106), "l'errante appassionatamente chimerica" (ivi, p. 114), e il suo "bisogno d'assoluto" (ivi, p. 47) sfocia in un regime propriocettivo che posiziona il soggetto a livello topologico, anche in virtù di una sensorialità di tipo multimodale, come ben si arguisce alla fine del passo che vado a citare:

Ma Candida faceva a meno della società. Sugli altipiani dal silenzio eterno, una brancata di montoni sul fianco delle colline, il profilo d'un cavaliere contro l'orizzonte, una teoria di donne allontanantisi dal rio, bastavano durante ore e ore a popolare la sua immaginazione. Quando il sole declinava, ella guardava i pastori impaludarsi nel loro passamontagna riconducendo le greggi querule, mentre di lassù s'abbatteva sulla terra una tristezza d'inquietudine e d'abbandono e, nello scoloramento dei toni, i tronchi delle querce nane, nerissime, s'allineavano a scala contro il tramonto. La faccia triste della luna s'alzava, gittando una luce

stanca per morire, dove attenderebbe in letargia l'Unica Pace? Laggiù, tra le sierre nere, una chiesuolina drizzava l'indice verso il cielo. Alcune parole risuscitarono: 'Esse hanno rinunciato alle gioie, alle pene; esse pregano'. Allora, curva sulla terra il cui odore sepolcrale le riempiva le narici, a passi esitanti, increduli, Candida se ne andò verso la Casa di Dio".

<sup>14</sup> Inevitabile anche il rimando all'episodio della Natività.

<sup>15</sup> Candida è stata abbandonata dai genitori biologici.

ovattata su quelle immensità nude diventate fantastiche in cui il minimo soffio s'amplificava in un gemito.

Solitudine del cielo, solitudine del suolo. Candida rientrava cantando, sfiorando con le sue piccole mani brune la macchia, senza paura, perché ella si sentiva nel suo dominio. La macchia viveva per lei. Ne amava il profumo selvaggio come un canto di libertà, ne venerava le trasformazioni feconde, ne assaporava le risorse. (Ivi, p. 6)

Nel situarsi volontariamente al margine, il soggetto femminile elegge l'isolamento a pratica positiva, in maniera analoga a quanto avviene nel primo e nel terzo romanzo della scrittrice (*Le Ressac* e *L'Amour sans Visage*), dove le donne si pongono strategicamente *al di fuori* di una società maschile in cui è divenuto impossibile ritrovare sé stesse<sup>16</sup>. Ma il prosieguo del passo appena citato si richiama anche a quella "solitudine concentrata" (Bachelard 1975, p. 54) che Bachelard aveva addotto in merito all'*imago* della capanna ("solitudine del cielo, solitudine del suolo", CS, p. 6). Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, il luogo in cui Candida ha aperto gli occhi si fa dimora *estensiva*, nel senso che tende a svilupparsi su un'areale più vasto (la macchia) e a divenire con esso un *unicum*: non a caso, il soggetto vi interagisce come se si trovasse nel proprio spazio abitativo: lo conosce, lo padroneggia, lo domina ("sfiorando con le sue piccole mani brune la macchia, senza paura, perché ella si sentiva nel suo dominio", *ibidem*). Citando ancora da Bachelard, questi "due spazi, lo spazio intimo e lo spazio esterno, si incoraggiano, per così dire, [...] nella loro crescita" (1975, p. 206) e vanno di conseguenza a costituire la prima *facies* della dinamica dell'abitare all'interno del romanzo di Mallarmé, perimetrando una zona protettiva, il 'grembo', da cui la pastora sembra non voler prendere le distanze:

niente poté decidere Candida a lasciare la sua landa. Anche quando il vento radeva furioso l'altipiano o la neve turbinava, ella si divertiva, chiusa nella capanna, a spiare le fughe sperdute dei montoni cacciati dall'uragano e delle nuvole che gettavano sulle colline le loro ombre minacciose; o rideva vedendo le donne scappare con le sottane in colore rovesciate sul capo, simili a fiori moventisi di sopra alla macchia. La notte, il fischio della tempesta si mescolava alle urla dei lupi e l'imponderabile riparo di canne tremava come una piuma. Ma tenendo serrata contro il petto la pupazza di cenci, Candida canterellava senza paura né pena, perché sopportava il freddo con la resistenza particolare ai miserabili e si sentiva [...] sicura sotto la capanna tremolante [...]. (CS, p. 17)

### 3. Dimore ostensive: nel 'palazzotto'

Se lo spazio, volendo tornare alle intuizioni di Umberto Eco, è dotato di *logos*, il suo linguaggio entra come in collisione con quello che è il bagaglio cognitivo di chi lo osserva, tanto da risolversi in un incontro sconcertante e in alcuni casi brutale. Un aspetto, questo, che si complica nel caso delle dimore, che si fanno *loquentes* "per precisare convenzioni culturali" (Eco 1968, I), oltre a tracciare una linea di demarcazione con il soggetto che al loro interno si trova ad agire per la prima volta: perché se è vero che "i luoghi sono continuamente dinamizzati dagli individui che li percorrono e che, così facendo, gli conferiscono un senso e un valore" (Giannitrapani 2013, 44), dobbiamo tener conto anche del fatto

<sup>16</sup> In *Le Ressac*, la pittrice Mary-Ann Fielding (di origini inglesi e indiane) abbandona Parigi dopo aver ricevuto una proposta di matrimonio e trova rifugio a Siena; ne *L'Amour Sans Visage*, la scrittrice Andrée Dierx, chiara trasposizione letteraria della scrittrice, vive, ormai vedova, in un angolo della Costa Azzurra, dedicandosi all'attività creativa in un contesto eleggibile paragonabile a 'ginecocrazia' *sui generis*.

che “attraversare gli spazi cambia i soggetti, ne ridefinisce lo statuto e [...], in parte, l’identità” (*ibidem*). Ora, per quanto concerne la pratica dell’abitare, tali intuizioni sono da collocarsi in una prospettiva di lunga durata: la casa s’incrosta dell’esistenza dei suoi abitanti che a loro volta intrecciano con essa una relazione di tipo osmotico (la casa come ‘plasmalemma’, verrebbe da dire), ma si tratta di un legame che ha a monte un processo di sedimentazione continua, in virtù della quale lo spazio affettivo e lo spazio vissuto (cfr. Bachelard 1975, p. 206) finiscono quasi per sovrapporsi.

Nel caso del romanzo di Mallarmé, abbiamo visto come la capanna – il *womb*, la *maternal zone* – fosse eleggibile a dimora estensiva e capillarmente diffusa, sotto l’egida di una corrente alternata tra spazio abitativo e ambiente circostante. Ma ciò non può dirsi per la seconda dimora presente all’interno del libro, e cioè la fattoria Casa Seca, in cui Candida sconterà quella che a conti fatti è una prigionia dell’anima e dell’annullamento del Sé. Ancor prima di farvi il suo ingresso quale donna sposata, il luogo ha avuto già modo di profilarsi al suo sguardo, e questo ci induce a soffermarci sul suo essere dimora *ostensiva*, ovvero destinata a mostrarsi e invadere il campo visivo di chi la osserva, pronosticando il progressivo e inevitabile incontro tra la protagonista e questo spazio claustrofobico (a tratti spaventoso ai suoi occhi). Da subito, la casa evocata dal titolo si pone in un regime oppositivo con la dimora primaria – cioè la capanna – perché è da lì che Candida l’ha intravista ancor prima di varcarne la soglia. A mo’ di una rocca, il luogo domina la macchia circostante e, proprio per il suo manifestarsi (da qui il suo essere dimora *ostensiva*),<sup>17</sup> costituisce un’enclave di terrore, miasmi, putredine, non senza suscitare un moto di disgusto:

Persino le abitazioni visibili dalla capanna non eccitavano il suo interesse. Ma una l’atterriva: la Casa Seca, una grande finca bianca che s’allungava tra gli olivi su di un colle vicino; non ch’ella s’inquietasse o s’informasse delle cause del brutto soprannome; ma a quella “casa arida”, facevano di sfondo due *sierras* nere, ostili come fortezze e la vagabonda non s’avventurava mai da quella parte.

Una breccia s’apriva più a destra nel gran circo di montagne e proprio davanti, su di un altipiano, il campanile d’una chiesuola si rizzava come un indice verso il cielo, quasi proteggesse le bicocche imbiancate a calce che s’aggrappavano attorno ad esso contro terra. Di rado Candida saliva sino a quel villaggio i cui vicoli le ripugnavano meno ancora per le cloache in cui sguazzavano i porci che per le emanazioni e il rumore della gente [...]. Ella scappava di là sempre correndo, col terrore che la si volesse imprigionare fra due muri, anche lei, perché non sapeva nulla. (CS, pp. 7-8)

“Si sentiva molto più sicura sotto la capanna tremolante che se si fosse obbligata a rifugiarsi lassù, tra le muraglie della Casa Seca” (ivi, p. 13), prosegue Mallarmé nelle pagine successive, istituendo da subito una linea semantica da che unisce questa polarità abitativa (la capanna e la Casa Seca) e che a sua volta si fa rappresentativa dei due stadi esistenziali dell’individuo: l’infanzia e l’età adulta. Ancor prima di essere esperita in modo soggettivo (ovverosia, da abitatrice), la fattoria della famiglia Jimenez è spazio metonimico<sup>18</sup> e degradato, anche in virtù dell’aggettivo *seca* che, come dichiara l’autrice nel prologo, rivela tutta

<sup>17</sup> La natura ostensiva della Casa Seca è tale solo in relazione al personaggio di Candida, che si relaziona con essa attraverso una pratica dello sguardo, in una prospettiva di lontananza (la fattoria Jimenez intravista dalla capanna o durante le passeggiate nella macchia) o di visuale ravvicinata (il passare al vaglio le stanze della Casa Seca una volta che vi avrà fatto il suo ingresso come Signora Jimenez).

<sup>18</sup> Ho parlato di ‘spazio metonimico’ in quanto lo stesso sintagma ‘Casa Seca’ dischiude, per sostituzione logica, la tempra e l’animo dei suoi abitatori, divenendo pertanto il simbolo della mentalità

la “secchezza borghese” (ivi, p. 5): quell’avarizia – scriverà poi Camille – “trasmessa di padre in figlio” (ivi, p. 82). “I maligni del paese”, si legge a un certo punto del romanzo, pretendevano che l’aggettivo ‘secca’ caratterizzasse piuttosto l’anima che la proprietà Jimenez, e certo poteva riferirsi a tutti a due” (ivi, pp. 85-86): una *asperitas* delle emozioni che si traduce in un attaccamento alla roba dal sapore verghiano, esacerbato da pratiche quali lo strozzinaggio, lo sfruttamento illecito delle falde acquifere, così come i balzelli imposti ai braccianti nullatenenti.<sup>19</sup> La Casa Seca dischiude la tempra dei suoi abitanti, in un’ostensione dell’abietto che silenzia la retorica dei sentimenti. Parafrasando Eco (1968), è uno spazio che parla, e per quanto Candida non voglia ascoltarlo, il suo richiamo è ossessivo, costante, quasi una nenia: il *voice over* di una predestinazione nefasta e inevitabile.

Per certi aspetti, questa dimora può essere perimetrata da due citazioni d’autore relative agli spazi abitativi in letteratura: la prima è dall’*Alexis* di Marguerite Yourcenar, in cui si leggeva che “le case vivono di una vita particolare, alla quale la nostra importa poco, e che noi non comprendiamo” (1971, p. 29); la seconda è da *Myself When Young* di Daphne du Maurier, che si chiedeva: “Who can ever affirm, or deny, that the houses which have sheltered us [...] do not have embedded in their walls, one with the dust and cobwebs, one with the overlay of fresh wallpaper and paint, the imprint of what-has-been, the suffering, the joy?” (2003, 58). Sono due prospettive speculari e antitetiche – la dimora corpo estraneo ed inaccessibile, da un lato; la casa come luogo plasmato dai suoi abitanti, dall’altro – che tuttavia consentono di dirimere quelle che sono le figurazioni dell’abitare nel romanzo di Camille Mallarmé, specie per quanto concerne la permanenza di Candida all’interno della Casa Seca del titolo che, proprio per il suo rievocare il Palazzotto di Don Rodrigo, è uno spazio votato alla braveria (una “caverna di ladri”, CS, p. 86), alla crapula, e struttura una dinamica duplice per quanto riguarda il posizionamento del soggetto femminile al suo interno. Per Candida, e qui mi riallaccio alla citazione della Yourcenar, la Casa Seca è sì il luogo del suo ingresso nello spazio sociale – “Entrava nella Società!” Quella Casa Seca piena di odii e di vizi”, ivi, p. 74 – ma resta comunque una zona estranea e di annientamento, tanto che ella si ritroverà a placare la sua fame di spazio contemplando il paesaggio

e dell’arrivismo borghese. Il processo metonimico, la cui spia è ravvisabile nell’aggettivo *seca*, può essere esplicitato guardando alle nuove direttrici ermeneutiche sorte intorno alla figura retorica della metonimia, che prendono le distanze dalla retorica classica e attingono, *per contra*, alla linguistica cognitiva. Cfr. Conti 2022, p. 3: “While classical rhetoric considered metonymy to be a deviation from the linguistic norm, more recent studies by cognitivist linguists show how the understanding and production of this figure of thought can be traced back to cognitive processes deeply rooted in the human mind, recognizing it as an inferential tool crucially involved in the construction of meaning”. Ma cfr. anche Calabrese, Conti 2020, p. 235: “la metonimia opera una mappatura all’interno dello stesso dominio esperienziale o della medesima struttura concettuale, dove tendenzialmente una delle due entità correlate può rappresentare l’altra e viceversa”.

<sup>19</sup> Cfr. ivi, pp. 82-83: “Avarizia trasmessa di padre in figlio, a buon diritto proverbiale, quella degli Jimenez, che possedevano una gran parte della provincia e la sfruttavano da tirannelli. Non contenti di commerciare l’acqua delle loro sorgenti arrivavano al punto di spandere petrolio sul rio e sugli stagni per costringere la povera gente a ricorrervi. Vendevano carissime le radici della macchia come combustibile, a condizione che l’acquirente si incaricasse d’estirparle, realizzando così il doppio beneficio di arrotondare le loro rendite e di voltare la loro terra. Traevano partito da tutto, astuti, sordidi. Allevavano polledri, tacchini, una moltitudine di porci che nutrivano con le ghiande fornite abbondantemente dalle quercie [*sic*] nane; disboscavano la regione che coprivano del loro bestiame sotto la guardia di pastori appena retribuiti [...]; cedevano agli stranieri a prezzi esorbitanti giacimenti minerari [*sic*] e prestavano denaro agli sciagurati ad interessi usurari. Non indietreggiavano ad alcuna birbonata pur di assicurarsi un profitto, qualunque fosse [...]”.



malefico e arcigno dalle inferiate della sua camera da letto, da quella Stanza di Barbablù in cui il novello sposo signoreggia sulla sua vittima indifesa la prima notte di nozze:

Dietro l'inferriata, la massa minacciosa delle due sierre si ritagliava contro il cielo chiaro, ed erano proprio le sierre nere, le carceri temute e sfuggite dall'infanzia che limitavano la vista della sua camera nuziale.

Ricadde sulla sedia, le ginocchia tremanti... Una paura superstiziosa annichiliva la sua resistenza, e Juan-José, che temeva una lotta, poté impadronirsene e stringerla con voracità rabbiosa....

[...]

Ma l'indomani scopri il maleficio che faceva sembrare le montagne così cupe: i fianchi dell'una erano stati devastati dall' incendio e l'altra mostrava a nudo le sue creste rosso-sanguigne.

Per una specie di amaro godimento di sfidare il proprio destino, Candida volle conservarle dinanzi agli occhi e rifiutò di cambiare camera; del resto, il paesaggio che si stendeva dai piedi dei monti maledetti sino alla sua finestra le piaceva. Era un grande spazio coperto dalla vegetazione fitta della macchia con qualche posto calvo irto d'asfodeli, un solitario luogo la cui tristezza le si insinuava nell'anima come un'acqua d'oblio. (CS, pp. 80-81)

Nella finitudine di queste stanze, Candida preserva il proprio Infinito, sotto l'egida di una dinamica respingente e di una cifra della non abitabilità. Per gli Jimenez, invece, parafrasando la citazione di du Maurier, la Casa Seca ha assunto in un certo qual modo la loro stessa fisionomia, la loro sordida *ractio*. Quando Candida arriva per la prima volta alla fattoria, la dimora si rivela al suo sguardo come uno spazio bestiale, perverso, di una sporcizia incistata e visibile, con i suini che ne presidiano l'accesso e che danno il benvenuto ai novelli sposi a mo' di sinistri cerimonieri:

La notte li sorprese mentre superavano la costa, e i muri biancastri che si discernevano lassù tra gli olivi con le loro finestre nere aperte come gole quasi a livello del suolo, ebbero un più sinistro chiarore.

Davanti, dietro, a destra, a sinistra, formicolante e grugnente nell'ombra, una moltitudine nauseabonda si rizzava con loro; e quando si trovarono davanti la casa, Candida intorpidita s'accorse d'entrare nella Casa Seca in mezzo ad un branco di porci che rientravano nella stalla. (Ivi, p. 75)

A loro volta, gli interni del luogo rivelano una zona fumosa e di vita consunta su cui aleggia la cappa del vivere e che, sotto certi aspetti, fanno della Casa Seca anche un circo, uno spazio dei *freaks*: da Doña Pepa “e don Pedro, il suo uomo... d'affari, insomma un amico carissimo ch'ella sposerebbe per decoro se il testamento del defunto non avesse previsto il caso per sopprimerle il vitalizio” (ivi, p. 7)”, alla scimmiesca Milagros; financo ad Angel, il cognato di Candida, segretamente omosessuale (“da quel lato, niente paura: se non ti travesti da pastore, non penserà nemmeno a guardarti”, *ibidem*). La visuale sulla sala da pranzo – stante Candida quale focalizzatore interno – restituisce una fantasticheria desolante, appiattita, in una bolla che neutralizza le vastità della Mancìa che ormai la novella sposa si è lasciata alle spalle:

Scarpinarono di pozzanghera in pozzanghera attraverso il cortile e entrarono senza salire gradini in uno dei locali dell'edificio attorniante.

Era la sala da pranzo.

Una lampada sospesa illuminava fantasticamente i personaggi riuniti intorno alla tavola, tre, o quattro se si metteva nel novero anche il cacatoa al quale Esperanza Jimenez, proprio in quel momento, amministrava in tono acuto la lezione quotidiana:

- Ubriacone, amoruccio, dà un bacio alla mamma, dà un bacio, dà un bacio alla mamma...  
[...]

Diritta accanto al mazzuolo su cui si dondolava l'animale, la ragazza tendeva le labbra all'incontro del becco, di modo che, proiettati in ombre caricaturali contro il muro, i loro due profili sembravano l'istesso ripetuto in senso inverso. (Ivi, 75-76)

La scena rievoca *I mangiatori di patate* di Vincent Van Gogh, ma l'atmosfera è ancor più claustrofobica, esasperata, stordisce l'occhio in una sorta di confusivo caleidoscopio ("i loro due profili sembravano l'istesso ripetuto in senso inverso", scrive Mallarmé). Il senso di sovraccarico inibisce le facoltà appercettive e trasforma, agli occhi di Candida, la Casa Seca in un contro-spazio: il polo negativo di quella capanna in cui era venuta alla luce. E i toni si intensificano man mano l'occhio perimetra questo convivio sguaiato, i cui commensali si ingozzano in una "processione di portate [...] con un fasto altrettanto mediocre quanto ostentato" (*ibidem*). È in atto una coercizione scopica, nel senso che viene meno quella multimodalità appercettiva mediante cui la protagonista riusciva a esperire, e quindi abitare, le vastità naturali della macchia (da intendersi quale estensione dello spazio della sua nascita). Il guardare, ora, non è poi così tanto dissimile da una tortura, vuoi anche per l'attivazione di specifici *trigger* che spingono il soggetto ripercorrere la propria storia dell'abitare e parimenti constatarne l'epilogo disastroso. Per quanto nelle trame della finzione, Candida attiva le proprie *life-narratives accounts*, operando altresì per via predittiva specie all'inizio del passo che vado a citare:

Sedette, oscillante tra il riso e l'orrore. Vivere con quella gente, in quella stanza soffocante, non una sera, ma dieci, *ma per tutta la vita!!* L'avrebbe potuto sopportare lei? Esaminava i muri sovraccarichi di litografie, di fotografie, di specchi, di cornici di conchiglie, di ceramiche, di porcellane, di vetri filati, contro una tappezzeria scura e sporca, e un doloroso rimpianto della capanna la pervase. Ahimè! le canne attraverso le quali filtrava l'aria, la porta che inquadrava l'orizzonte immenso, il braciere amico scavato per terra, la semplicità della vecchia, il silenzio del cielo e della notte... (Ivi, p. 77)

La *descriptio* è dinamizzata da un accumularsi di oggetti e chincaglierie scialbe, che se da un lato rafforza la *vis* ostensiva della dimora Jimenez, dall'altro intensifica il senso di prigionia e di oppressione da parte della protagonista,<sup>20</sup> col rischio che lo spazio fisico si trasformi "in spazio normativo che stabilisce ruoli, creando inquietudini in chi li subisce [...], [al che] lo statuto del luogo diventa l'insieme delle regole che ne assicurano la continuità di significato nel corso del tempo (Barbarulli, Brandi 2002, p. 49). Candida, vuoi anche per il suo essere libera e ancora immune alle crude logiche della società, intercetta lo spauracchio di una letale e annichilente reiterazione, dove la donna non ha ragione di esistere se non *in funzione di*:

– Scapperò! – si ripeteva, soffocando nell'atmosfera di fumo che s'ispessiva di secondo in secondo. Perché restare davanti a quella catasta di piatti a veder sfilare tante vivande sconosciute, una sera dopo l'altra, un mattino dopo l'altro? Ella non aveva fame che di spazio. Ma quella gente non viveva dunque che per mangiare? (CS, p. 77)

<sup>20</sup> Cfr., a tal proposito, Mezei e Briganti 2002, p. 840: "Inevitably, the spaces of domesticity and of fiction shape the people who inhabit them; conversely, people and characters create and shape the spaces they inhabit. Structurally and symbolically, houses and novels store and restore memories [...]". Si tratta, a conti fatti, di una trasformazione reciproca che tuttavia per Candida non avrà mai luogo, a differenza degli altri abitanti della Casa Seca.

Il finale del passo ci induce altresì a riflettere sull'aura mefitica che aleggia all'interno della Casa Seca, dove il cibo perde la sua appetibilità, è refrattario al gusto, e al pari dei suini che avevano dato il benvenuto agli sposi si fa stomachevole, nauseabondo: è quasi il rigurgito di una borghesia putrescente, e ormai guasta. E in questa dimora, dove la crapula e l'abbuffarsi si fanno uno dei tratti caratteristici, il corpo torna sulla pagina con fare brutale, vi si insinua rivendicando una sensualità involgarita, becera, con cui Candida – la gitana affamata di spazio – non ha nulla da che spartire:

Dio! Quel banchetto interminabile simboleggiava dunque l'avvenire?

Non del tutto, a dire il vero. Per male che la volesse ricevere e a malgrado della sua avarizia, doña Pepa ci teneva a sfoggiare davanti quella cenciosa il costume d'una casa borghese in giorno di nozze; e la processione delle portate si svolgeva con un fasto altrettanto mediocre quanto ostentato. Alle frittate all'olio succedevano i polli tiscicuzzi; al *cocido* carico di lardo, i pesci puzzolenti e i gamberi enormi e certi pasticciumi che solo a vederli le si rivoltava lo stomaco.

Alle [*sic*] frutta, avendo per combinazione notato il suo pallore, Juan-José si alzò e la trascinò via senza neppure congedarsi.

Uscirono.

Candida si ritrovò nella notte pura e fresca, sotto le, stelle occhieggianti attorno al mesto profilo della luna; e ancora una volta pensò di fuggire, di strapparsi, da vera selvaggia gitana, a quell'uomo che l'aveva comprata per il suo piacere e che ella odiava. (ivi, p. 82)

La fattoria Jimenez diviene per Candida lo spazio della cattività, in cui la costante ricerca di una via d'uscita è destinata a scontrarsi e a scendere a patti con i misteri e le storture che albergano nelle sue stanze. Una dimora dove la protagonista è apostrofata come “la straniera” (ivi, p. 87); “un circo” – scrive Mallarmé – a cui ella resterà “glacialmente estranea” (ivi, p. 84), via via rivelandone la natura di spazio immondo (“un letamaio”, ivi, p. 210) e immobile, decentrato, dove – si legge ancora nel libro – “nulla variava la monotonia del rituale” (ivi, p. 110). Una ritualità, si badi bene, che gira a vuoto e che si fa epitome della società ipocrita con cui questa donna non riuscirà mai a scendere a patti. Ecco perché “la straniera” (ivi, p. 87) si addentra tra queste mura come in un “paese straniero” (ivi, p. 138) – così è presentato il talamo nuziale in cui, la prima notte di nozze, Juan José sussurra a Candida “lasciati fare” (ivi, p. 82) – una zona liminale e di soglia in cui il soggetto femminile, cito sempre dal libro, si “colma d'ombra” (ivi, p. 96), avanza nel buio, va incontro a una sorta di deprivazione del sonno, che Mallarmé non esita a definire quale “spietata lucidezza dell'insonnia” (ivi, p. 159).

A tal proposito, mette conto sottolineare come le stanze da letto, all'interno del libro, si facciano spazi dell'adulterio, dell'abuso, nonché della vita che nasce e poi muore. È il caso della relazione tra Ramonita – la fantesca di Casa Jimenez – e Don Pedro – l'amante di Doña Pepa – che spingerà la prima a procurarsi un aborto e, subito dopo, sparire senza lasciare traccia.<sup>21</sup> Candida non assiste direttamente all'episodio, ma ha avuto contezza di

<sup>21</sup> Ramonita abortisce nella stanza di Doña Pepa, la quale non manca di riferire il fatto a Juan-José e Francisco Jimenez: “Sapete come l'ho trovata quella svergognata, stamattina? Sul pavimento della mia camera, così bianca che mi dava le convulsioni; l'avrei potuta calpestare senza farle aprire le palpebre... E nel mio, secchio da toilette, la Vergine mi guardi dal nominare quel che c'era a mollo! E sangue dappertutto, sul mio letto, sui mobili, sino sulle tende nuove... E io che avevo fatto rimbancare i muri da meno di otto giorni!”.

quanto avvenuto origliando, il che riconferma la misoginia che scorre nelle vene degli Jimenez e che tratteggia la Casa Seca anche come spazio omosociale<sup>22</sup> (anche in relazione alla ‘braveria’ che la pervade):

Ramonita disparve.

Qualche tempo dopo, ci fu chi pretese d’averla incontrata a Cordova, in una “casa ospitale”, altri l’avrebbe riconosciuta su d’un piccolo palcoscenico di caffè-concerto, altri ancora affermarono che aveva languito qualche settimana all’ospedale prima di guadagnare la pace del Campo Santo.

Il fatto si è che non la si vide più alla Casa Seca, dove non rimase nemmeno il ricordo dell’infamia a pervertire l’anima di quella gente onesta.

Candida, lei, non dimenticò. Oltre la propria compassione, certe parole di Francisco sulla disgraziata avevano illuminato d’una luce troppo cruda [...]. “Una ragazza che resiste così poco fa schifo”. (Ivi, p. 168)

Ma soprattutto, la Casa Seca è un corpo: un organismo malato, putrido, alla stregua dell’anima dei suoi stessi abitatori. È una dimora purulenta, nevrotica, tossica, come si intuisce dalle tre citazioni a venire, in cui la fattoria Jimenez è prima bubbone, poi fascio di nervi e infine zona contaminata:

Dietro i muri friabili della Casa Seca, la famiglia riprese l’abitudine delle sieste e delle lunghe veglie dopo cena; e *il sangue di tutti, uomini e donne, chiusi in quell’atmosfera di stufa, fermentava come il vino cattivo*. (Ivi, p. 169, corsivo miei)

Una separazione scaricherà *i nervi della Casa Seca*. (Ivi, p. 177, corsivo mio)

Davvero che *i muri di fango della Casa Seca debbono contenere un veleno che infetta le anime*. (Ivi, p. 182, corsivo mio)

La Casa Seca è un dedalo, una costellazione di minotauri, è lo spazio dell’annientamento in cui Candida, la gitana affamata di spazio, non riuscirà mai a trovare una stanza tutta per sé (per dirlo con le parole di Virginia Woolf). Nel volgere il *modus* dell’abitare al suo esatto opposto – cioè alla non abitabilità e all’impossibile adattamento in una nuova dimora – Camille Mallarmé porta sulla pagina la parabola discendente di una donna rimasta vittima del proprio destino, e che nonostante la sua brama di lontananze va incontro a un inevitabile processo di mummificazione delle emozioni e dell’Io: da amazzone a ectoplasma, da Penthesilea a Euridice. “Attraversò tutte le stanze della Casa Seca”, si legge nell’ultima pagina del romanzo, “e si ritrovò sulla soglia, nella notte” (ivi, p. 247). Stanze, soglia, notte. Non è un caso che queste parole siano poste a chiusura del libro; come non è casuale il fatto che, in quella che è stata la sua ultima lettera, scritta quando la morte era ormai

<sup>22</sup> Mi riallaccio, in tal caso, alle considerazioni di Sedgwick 1985, che nel descrivere le reti omosociali del desiderio tra uomini eterosessuali rivali – situazione che, si badi bene, è ravvisabile anche nel romanzo di Mallarmé, in cui Don Juan e Francisco si contendono il ‘corpo’ di Candida – sosteneva come l’eterosessualità patriarcale potesse essere compresa come una sorta di ‘traffico di donne’, in cui le donne vengono utilizzate per rafforzare i legami tra uomini (26).

imminente, il 29 febbraio 1960,<sup>23</sup> Camille Mallarmé si fosse firmata col nome della protagonista del suo secondo romanzo. Anche lei, in fondo, voleva fuggire dalla sua Casa Seca.



Copertina della traduzione italiana de *La Casa Seca*

<sup>23</sup> La lettera fa parte del *corpus* di dieci missive inviate dalla scrittrice alla francesista Grazia Maccone tra il 6 novembre 1959 e il 29 febbraio 1960. L'11 gennaio 1960, Camille, ormai relegata nel suo esilio fiorentino, scrive a Maccone: “L’inverno, così fecondo in passato per il lavoro intellettuale, diventa una dura prova da attraversare in quella che è la solitudine della vecchiaia. Ho pensato, al momento, di inviarti l’unico dei miei libri di cui mi resta qualche copia, nonché il più conosciuto, *La Casa Seca*, anche se ho il timore di incupirvi. Non che io lo rinneghi (mi ha fatto guadagnare l’amicizia dei più grandi scrittori d’Europa), ma è stato scritto nel periodo tra i 20 e i 25 anni, quando si è malati ‘di assoluto’ [...]” (Salvadori 2024, 147-148). A partire dalla missiva del 15 febbraio – così come per quelle del 23 e del 29 – la scrittrice si firmerà con il nome della protagonista. Le lettere, in trascrizione diplomatica e in traduzione, sono adesso consultabili in Salvadori 2024.

## Bibliografia

- Bachelard G. (1975), *La poetica dello spazio*, trad. di E. Catalano, Bari, Dedalo.
- Barbarulli C., Brandi L. (2002), *Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico*, in *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV convegno della Società Italiana delle Letterate, a cura di T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, pp. 417-418.
- Calabrese S., Conti V. (2020), *Cara vecchia metonimia: un ritorno inatteso*, “*Enthymema*”, XXV, pp. 225-249.
- (2019), *Manuale di comunicazione narrativa*, Milano, Pearson.
- Conti V. (2022), *The argumentative and rhetorical function of metonymy in an epidemic/pandemic context*, in *Forms and Uses of Argument*, ed. by S. Calabrese, A. Conti, Berlin, Peter Lang, 81-104.
- Kovács A.Z. & Sári L.B. (2017), *Space, Gender and the Gaze in Literature and Art*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Du Maurier D. (2003), *Myself When Young. The Shaping of a Writer*, foreword by H. Taylor, NY, Little Brown and Company.
- Eco U. (1968), *Edward T. Hall e la prossemica*, in E. T. Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 1968, pp. I-VII.
- Frank E. E. (1979) *Literary Architecture: Essays toward a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*, Berkeley, University of California Press.
- Giannitrapani A. (2013), *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci.
- Judith A. (2024), *Il libro dei chakra. Il sistema dei chakra e la psicologia*, nuova edizione, Vicenza, Neri Pozza.
- Mallarmé C. (1912), *Le Ressac*, Paris, Bernard Grasset.
- (1914), *Come fa l'onda... Romanzo senese*, trad. di P. Orano, Milano, Fratelli Treves.
- (1918), *La leggenda d'oro di Mollichina*, Lanciano, Rocco Carabba.
- (1921), *La Casa Seca*, trad. di P. Orano, Milano, Fratelli Treves.
- (1922), *The House of Enemy*, Translated by Adeline, London, Jonathan Cape.
- , (1924), *L'Amour Sans Visage*, Paris, Albin Michel.
- , (1929), *L'ultima tragedia di Michelangelo*, Roma, Optima.
- , (2024), *L'Amore senza volto*, trad. di D. Salvadori, Arcidosso, Effigi.
- Massey D. (1994), *Space, Place and Gender*, Oxford, Polity Press.
- Mezei F. & Briganti F. (2002), *Reading the House. A Literary Perspective*, “*Signs*”, Vol. 27, No. 3, pp. 837-846.
- P.A.O., “*Casa Seca*” di Camilla Mallarmé, «*Meridiano di Roma*», 6 giugno 1943

- Salvadori D. (2024), «*Votre Candida*». *Le lettere terminali di Camille Mallarmé*, in Id., N. Cencetti, *Officina sui generis*, Arcidosso, Effigi, pp. 127-166.
- (2019), *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto*, Firenze, Florence Art Edizioni.
- (2018), «*A Sienne Mistique je dèdie ce songe moderne*». *Le Ressac di Camille Mallarmé*, “LEA- Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente”, 7, pp. 327-320, <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/7818>, ultimo accesso: 30 ottobre 2024.
- Salvaggio R. (1988), *Theory and Space, Space and Woman*, “Tulsa Studies in Women's Literature”, 7, 2, pp. 261-282.
- Sedgwick E. (1985), *Between Men. English literature and male homosocial desire*, New York, Columbia University Press.
- Tristram P (1989), *Living Space in Fact and Fiction*, London, Routledge.
- Yourcenar M. (1971), *Alexis, o il trattato della lotta vana*, trad. di M.L. Spaziani, Milano, Feltrinelli.
- Westphal B. (2009), *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. di L. Flabbi, Roma, Armando Editore.