



Dorothea Tanning, "Maternity"

Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno

Clotilde Barbarulli

La porta, invito di Alice...

Liana Borghi & Roberta Mazzanti

Mappe della perdita:
Periperformatività della diaspora in Anne Michaels e Dionne Brand

Monica Farnetti

Longingly

Eleonora Chiti Lucchesi

Luoghi del non ritorno

Maria Letizia Grossi

Le nostalgie

Marisa La Malfa

Dolores Prato: *Il mio sconfinamento sidereo*

Brenda Porster

Perdita e non ritorno in Sujata Bhatt e Eva Hoffman

Rita Svandrlik

La pianista di Elfriede Jelinek e *Riflessioni su Christa T.* di Christa Wolf

Uta Treder

Sconfinamenti e confini

Maria Luisa Wandruszka

Simultaneo o della traduzione - Ingeborg Bachmann

Stefania Zampiga

Posta aerea celeste: tracce per una microperformance

Sconfinamenti

Convegno SIL Trieste, novembre 2005

Workshop n. 8

Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno

Questo workshop è gestito collettivamente da Clotilde Barbarulli, Liana Borghi, Lori Chiti, Monica Farnetti, Laura Graziano, Mariolina Grossi, Marisa La Malfa, Rita Monticelli, Brenda Porster, Rita Svandrlík, Uta Treder, Maria Luisa Wandruszka, Stefania Zampiga. Le riflessioni di alcune di loro sull'argomento vengono offerte in modo che chiunque desideri aggregarsi possa entrare nel discorso collettivo con tutto l'agio possibile.

Partendo da una nuova figurazione di soggetto riproposta da Joan Anim Addo, la *crossover griot*, dall'identità per sempre segnata dalla perdita (di terra, di patria, di origine, di mondo) e dal relativo dolore, ognuno/a di noi, individualmente e/o socialmente, ha un punto di non ritorno, e ci domandiamo quali narrative ne emergono.

Pensando ad alcune scrittrici migranti, riconosciamo innanzitutto che molto spesso il “non ritorno” si configura anche per chi ritorna, e naturalmente non trova ciò che aveva lasciato. Così Agota Kristof, nel racconto *La casa*: non si può tornare da nessuna parte, neanche a sé stessi/e. Ci sono fratture cioè che non consentono più di recuperare, come direbbe Gayatri Spivak, “la sintassi del mondo”. Anche perché evidentemente si vorrebbe tornare in un tempo e non solo in un luogo. E anche perché nelle mappe della soggettività agiscono, oltre ai confini geografici, anche quelli interiori, dal fascino sottile, vissuti in prima persona (fra il globale e l'intimo, appunto) e difficili da transitare.

Tre i nodi concettuali, corrispondenti forse ad altrettante e ulteriori figurazioni: la nostalgia, l'analfabetismo, la separazione. La nostalgia: individuata come ‘strano attrattore’, e generatore di narrative, ci fa interrogare sulla sua vera natura nell'esperienza viva di alcune scrittrici (Anna Maria Ortese, Hélène Cixous, Dolores Prato, Azar Nafisi, Dionne Brand ...). La loro non è infatti una “nostalgia” classica, quella dell'Ulisse omerico, ma, al contrario, è un sentimento che tiene lontano da casa, garantendo una condizione che, per quanto penosa, viene riconosciuta come il presupposto della creatività, come una condizione elettiva di pensiero e di visione, forse un'altra grande prova della ‘competenza’ femminile sulle passioni.

L'analfabetismo: che lingua si parla nei luoghi del non ritorno? Agota Kristof, con *L'analfabeta*, ci dà una chiave nella mancanza di lingua: il fatto di averle perdute tutte, può mettere in moto tutte le lingue del mondo? È forse la parola che nasce al di là della “possibilità dei dizionari”, come scrive Jarmila Očková, l'unica parola possibile. È l'essere in cerca della propria lingua, come nelle poesie di *Search for my tongue* di Sujata Bhatt, il perdersi nella traduzione, come in *Lost in Translation* di Eva Hoffmann, l'impazzimento e lo svuotamento linguistico, narrato nel primo racconto di *Tre sentieri per il lago* di Ingeborg Bachmann, a consentire la nascita di una lingua capace cioè di dire la ‘verità’.

La separazione: è il punto dolente, il momento difficile nella negoziazione continuamente in atto fra identità (singola) e gruppo (appartenenza) che accompagna la nostra vita sospesa fra il globale e l'intimo. Una negoziazione che è anche un transito, e che proprio per l'incapacità di separazione spesso conduce a luoghi di non ritorno: all'appiattimento, cioè, della personalità e della creatività, all'alienazione dentro a un gruppo e alla solitudine in mezzo alla gente, come per la mendicante nei romanzi 'indiani' di Marguerite Duras.

Al di là di questi nodi concettuali, abbiamo individuato in quella che Dionne Brand chiama *la porta del non ritorno*, una apertura particolare e diversa per ragionare di tutte queste tematiche, e per vedere come le scrittrici – nelle narrative di sconfinamento – hanno coniugato l'intimo e il globale.

La porta, invito di Alice¹....

Clotilde Barbarulli

Nel concetto di non ritorno di Dionne Brand, gli schiavi non hanno né sanno dove tornare: Wilma Stockenstrom (“Spedizione al baobab”) racconta di una vecchia schiava africana che, dopo una vita trascorsa sotto diversi padroni, fra violenze, umiliazioni e apparenti momenti di trionfo, durante una “fuga affannosa dalla guardia” scopre una radura e decide poi di abitare nel tronco cavo di un baobab. Non ha un luogo dove tornare e da quel tronco inizia un “viaggio verso l’interno”, da quando “bambina non circoncesa” usata dai vari uomini-padroni (“il nostro era un passato di atroci maltrattamenti o di ironiche generosità; il nostro presente, senza futuro: eravamo un’unica donna, intercambiabile”), ai bambini partoriti e costretta ad abbandonare, fino alla solitudine in cui viene a trovarsi. Il “fedele baobab” è per lei la “casa”, “rifugio”, “ultima dimora” e lì – nella ricerca di sé -trova le “parole” per raccontarsi, ma non sa scrivere e non può inciderle sul baobab.

Ma non ci sono solo gli schiavi ed i loro eredi a non poter tornare a casa: non vi tornano neanche, come narra Buthaina Al Nasiri (“Notte finale”) i prigionieri di guerra né i nuovi immigrati in Israele: in “Ritorno a casa”², a Yael e Dan viene assegnata una casa: ma che effetto fa a una famiglia israeliana prendere possesso della casa di un arabo costretto ad andarsene da un invasore straniero? La casa non è, in realtà, degli israeliani, all’inizio felici di tornare alle radici: “c’erano disegno e scarabocchi incisi nell’intonaco”. E non serve riverniciare: “scritte arabe” riaffiorano ovunque, finché si materializzano fantasmi ed incubi.

Ne “Il ritorno del prigioniero”, in Iraq un uomo, quando torna a casa, sente la moglie ed i figli estranei, ed è trattato come un ospite. Continua a sognare i suoi compagni di prigionia: “Quand’ero là, non c’era notte in cui non sognassi casa mia, e ora sono qui nel mio stesso letto sogno d’essere al campo. Sembra che la sofferenza non si ancora finita”. Quanto di lui è rimasto in quei luoghi? Quale ritorno è il suo, dopo dieci anni? I figli avrebbero preferito un padre morto da eroe, anziché un ex-prigioniero, quindi, sentendosi rifiutato, preferisce andarsene, in silenzio.

Anche Suad Amiry (“Sharon e mia suocera”) non ritrova più, nel 1968, la casa di famiglia a Jaffa da cui i genitori erano stati cacciati nel 1948, ma in realtà non vuole trovarla perché è un ritorno emotivamente “insostenibile”. Aveva desiderio di vedere l’abitazione di cui tanto le avevano parlato con nostalgia e dolore, ma, all’improvviso, quando è vicina al luogo, non se la sente di incontrare la famiglia ebrea insediata: “L’inquietudine e l’ansia di andare verso un ignoto che mi era familiare erano troppo forti”.

In questi casi, sia pure in forme diverse, lo spazio intimo, proprio dell’abitare, perde ogni luce: il luogo del ritorno diventa un incubo perché “l’essere ha smarrito la sua patria geometrica”, intima. La casa – per le violenze della politica – non offre più “immagini di intimità protetta” (Bachelard).

I personaggi di Agota Kristof sono sempre e comunque esuli, sempre ospiti in terra straniera, sempre e irrimediabilmente estranei. È la condizione umana ad essere segnata dall’erranza, dal non poter mai ritrovare il luogo di origine, non solo il caso di alcuni personaggi. Non si torna, perché non vi è nessuna patria dove poter tornare, non vi è nessun luogo che possa convertire in stabilità l’ineliminabile erranza che caratterizza la condizione umana. Nella scrittura di Kristof, emerge la parabola del perpetuo esilio, nell’instabilità, nella precarietà strutturale e nel dolore di esistere, nell’essere viandanti sempre in viaggio verso un’Itaca che, nella condizione umana, resta irraggiungibile. La narrazione costituisce l’unica possibilità di un ritorno, grazie ad una “lingua nemica”, il francese, che filtra le emozioni.

“Torno a casa”, a Orano – scrive Djébar in “Nel cuore della notte algerina” – “Ma dove?”, “Ma davvero torno a casa?": torna in Algeria, infatti, solo raccontando della sua vita passata là, dei

¹ Mi riferisco a “Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie” di Lewis Carroll, per il rovesciamento del codificato, del luogo comune, del significato letterale.

² In “Ritorno ad Haifa” di Ghassan Kanafani, una giovane coppia, scappata da Haifa nel 1948 dopo i bombardamenti israeliani, torna a vent’anni di distanza, ma non riconosce più la loro casa, ora occupata da ebrei: una geografia ed un tempo ormai differenti. La loro porta “verniciata da poco, era inesorabilmente chiusa”.

genitori morti, delle tante algerine massaccrate: “il sangue, il loro sangue – non si secca nella lingua, qualunque essa sia, o nel ritmo, o nelle parole faticosamente scelte”. È scrivendo che Djébar trova la sua Orano, ora “terra d’assassini”, così come Cixous. Chi – come queste scrittrici – si trova fra due o più lingue e culture, sta su di un “confine fluttuante”: non c’è possibilità di un ritorno alle origini, perché è lì che ci si colloca (Djébar).

Per Fatou Diome (“Sognando Maldini”), partire dalla propria terra “è morire di assenza. **Si ritorna, certo, ma si ritorna sempre come un altro.** Al ritorno si cerca, ma non ritroviamo mai quelli che abbiamo lasciato. Con le lacrime agli occhi ci rassegniamo a constatare che le maschere tagliate per loro non gli si adattano più [...] Chi sono io per loro? La straniera che sbarca? La sorella che parte?”.

Non si torna dunque mai nel luogo d’origine, tuttavia può essere anche una scelta assumere la condizione di “straniera ovunque” (Diome, Djébar), e forse in questa situazione cangiante in cui ci si deve ricostruire continuamente, mi sembra necessario interpretare positivamente la figura dell’analfabeta usata da Kristof per indicare il suo doloroso essere profuga in terra straniera dove si parla un’altra lingua: *diventare analfabeta*³ infatti – per reimparare sintassi e grammatica di fronte a tutte le lingue del mondo – si delinea come l’unica possibilità *di sentirsi a casa*, senza dover *tornare* in una cosiddetta patria.

Nell’aprire una nuova **porta** sul Sé in rapporto al mondo, si accetta così una nuova dimensione: non vi sono luoghi del ritorno, ma solo porte su passaggi e cambiamenti da aprire, di continuo, perché il mondo è sempre in transito, particolarmente oggi. La porta racchiude tutto il cosmo del socchiuso (Bachelard), in cui si accumulano desideri e tentazioni, fantasmi e paure: se la si spinge, si disegna un destino nuovo. Assia Djébar si sente assillata nei suoi “ritorni senza ritorno” da “un’unica, sottile ossessione: l’ansia di varcare la soglia, di **oltrepassare la porta**” per uscire e partire: altrove, “finalmente straniera, straniera persino ai ...ricordi”, potrà – “fra due spazi, fra Francia e Algeria” – scrivere: “Orano, mia lingua morta”.

Hélène Cixous (“Le fantasticherie della donna selvaggia”), nel rammemorare il suo passaggio, tra conquiste e perdite, tra ferite e rinascite, così si narra: “una porta si è dischiusa nella galleria dell’oblio della mia memoria, e per la prima volta, ecco che ho la possibilità di ritornare⁴ in Algeria”: “tutto quello che in me si muove, tutto quello che si mette in cammino e rincorre, dunque la scrittura, può essere ricondotto alle porte di Oran”.

Mi chiedo se la porta ‘prova’ nostalgia dei vari passaggi che l’hanno attraversata, o se non ‘si sente’ complice dell’oltrepassamento. Il poeta Francis Ponge nel suo elogio de “I piaceri della porta” parla della “felicità” di impugnare la maniglia, quel “corpo a corpo rapido” racchiuso nell’istante in cui si trattiene il passo, finché “il corpo intero si accomoda al suo nuovo appartamento”. La figur/azione della porta, per me, oggi significa il percorso di passaggi e lacerazioni che caratterizzano le identità fluide. Attraversando la porta per entrare o uscire, si accede ad una condizione diversa dell’esistenza, perché si arriva in altri luoghi e contesti. La porta che si apre con il varcarne la soglia, caratterizza il passaggio della soggettività a nuove esperienze: l’atto dell’aprire la porta e varcare la soglia⁵, può produrre *scritture fra* lingue e culture di soggetti nomadi che si pongono fra il *qui* e l’*altrove*.

Scrittrici come Djébar, Cixous, Duras, Diome, devono in vario modo riposizionarsi di fronte ad un’epoca di passaggi e lacerazioni, e riescono a farlo grazie alla scrittura. Il sé, l’intimo, deve continuamente recuperarsi, ma si tratta di passaggi, sempre, anche da un punto di vista psicologico. Certo, la nostalgia – dice Fatou Diome – è una ferita aperta in cui intingere la penna e talvolta offre parole troppo fragili per creare un intreccio armonico fra il qui e l’altrove, e talvolta è doloroso intingere la penna nel sangue per raccontare, dice Djébar, le tante algerine uccise, ma la speranza è un ponte (Zambrano) e la scrittura può diventare la *vera calda* da far colare entro i confini che, ovunque, si vuole costruire (simbolicamente e realmente). La scrittura parla di una perdita, ma anche della capacità di lenire. È con le parole che Diome può far emergere dalla memoria la nonna-madre, i colori ed i ritmi della sua Somalia senza dimenticarne gli aspetti negativi specie per le donne. Non si torna, o si ritorna

³ Mi riferisco al mio intervento al laboratorio interculturale “Raccontar(si) 2005”.

⁴ “nel 1955 avevo preso la porta dicendo che non sarei mai più tornata. Poi tornavo...ma di schiena o di profilo”.

⁵ Paola Zaccaria e Ian Chambers parlano della ‘soglia’, come posto mediano fra lo spazio proprio e l’altrui, che può condurre all’incontro.

come un altro, talvolta non c'è più neppure il luogo: “tornare equivale a partire. Torno nel mio paese come se andassi all'estero, perché sono diventata *l'altro* per quelli che continuo chiamare i miei” (Diome).

La scrittura è l'unica cosa che resta, a cui si può *tornare*, nel ripercorrere il passato con i ricordi dell'altrove: queste scrittrici ridivengono, in varie forme, *analfabete* per raccontarl(si) in altra lingua, in quel “borbottio multilingue” di cui parla Djébar.

La possibilità di significare il “non-rappresentabile” delle sofferenze, dei desideri, dell'intimo con la scrittura – e mi viene in mente Carla Lonzi – proviene principalmente dal femminismo, anche se non in tutte c'è consapevolezza: a differenza della schiava africana (Stockenström) che non sa scrivere le parole trovate solo alla fine della sua vita per raccontarsi⁶, ora le parole scritte esprimono soggettività, possono fermare l'erranza, per un non-ritorno nel codificato, nei luoghi sclerotizzati dal potere. Il baobab protegge la schiava, ma non offre la chiave per andar via, mentre la scrittura, regalando un sorriso “materno”, “complice” (Diome), rompe la compattezza di uno spazio circoscritto e codificato.

“L'esilio ci obbliga a nascere un'altra volta, apre una dimensione dello spazio che può essere utile per ritrovare il vero peso delle cose... Chiude una porta, ma ne apre altre, è una pena, ma nello stesso tempo una libertà e una responsabilità”, scrive Galeano. *Aprire porte* dunque per “smuovere il centro verso un pluralismo di culture” (Ngugi wa Thiong'o), che è l'utopico di segno contrario alla globalizzazione, perché invece delle retoriche del multiculturalismo, parla di aprirsi all'alterità.

Non si torna dunque, perché non si torna mai la/lo stesso/a, ed anche il luogo cambia, ma soprattutto non può ‘tornare’ chi si pone come migrante dalla cittadinanza multipla, senza abbandonare mai del tutto il luogo di origine pur non lasciandosi assimilare: nello spazio odierno della *perturbante*, del non familiare, dell'alterità – uno stato di transito senza certezze dell'origine e dell'arrivo – l'accettare di “essere addizionata senza dissociare i suoi molteplici strati”, una costellazione di identità giustapposte e coabitanti, permette, metaforicamente, di aprire coscientemente sempre nuove *porte*, per andare “a partorire” se stesse/i (Diome).

⁶ Il marito-padrone non solo porta via la chiave della porta ma, via via, toglie alla moglie l'uso delle gambe, la vista, l'udito, per impedirle di varcare la soglia della casa, solo la voce non riuscirà a toglierle, perché lei lo ucciderà ribellandosi in quanto non vuole, non può rinunciare a raccontarsi: “No, la voce no. Anche se io non la sento più, altri potranno sentirla. Molti altri...” (Kristof, “La chiave dell'ascensore”).

Mappe della perdita: Performatività della diaspora in Anne Michaels e Dionne Brand

Liana Borghi e Roberta Mazzanti

Sono state le coincidenze tra Anne Michaels e Dionne Brand⁷, due autrici canadesi le cui tematiche evidenziano ampie somiglianze e fondamentali differenze, a sollecitare questo intervento a due mani che potremmo chiamare “una mappa per due narrazioni della diaspora”. I due romanzi di cui parleremo, *In fuga* di Anne Michaels e *Di luna piena e di luna calante* di Dionne Brand, ricostruiscono genealogie segnate da due diverse diaspore⁸: nel primo la *Sboab*, con la storia del piccolo Jakob Beer sfuggito ai nazisti nella palude di Biskupin in Polonia e salvato dal geologo Athos Roussos, che migrerà con lui dalla Grecia al Canada; nel secondo la Diaspora Nera della tratta schiavista dall’Africa ai Caraibi, rivissuta tramite il fantasma della memoria, e in seguito ripetuta nelle migrazioni più o meno forzate dai Caraibi al Nord America e all’Europa.

La scrittura diasporica delle vicissitudini di personaggi separati da una “madre-patria” in condizioni di forzata, quindi inevitabile, dispersione di corpi e affetti, può considerarsi un buon esempio del paradigma intimo-globale che ci siamo date come tema del nostro workshop. È stato detto, e lo ripeteremo, che alla base di questa scrittura sta il tentativo di acquisire consapevolezza di un trauma – di “dis-dimenticarlo” dato che la consapevolezza di un trauma è sempre un fatto a posteriori, un seguito che implica il tentativo, spesso ossessivo, di rivivere – quindi di ri-conoscere e controllare – un’esperienza violenta e crudele spesso connessa alla perdita del materno in varie sue forme, dal corpo stesso della/e madre/i a certe sue figurazioni come la *madre-patria* e la *lingua-madre*. La struttura narrativa del trauma, che Freud riconduce alla storia degli ebrei rintracciandone le costanti di evento-repressione-ritorno, funziona per entrambi i romanzi con significative differenze di modo ed esito. Sebbene in ambedue i romanzi venga trasmesso sia per via intergenerazionale sia per affinità tra i personaggi, per Michaels l’evento traumatico avviene in Polonia, quando i soldati nazisti uccidono i genitori di Jakob e rapiscono sua sorella, Bella; altri eventi collegati alla guerra e ai rastrellamenti degli ebrei in Grecia acquisiscono il ricordo e il dolore di tragiche violenze. Per Brand, l’evento traumatico iniziale del romanzo – il suicidio di massa organizzato da Marie-Ursule a Trinidad nel 1824 nella piantagione dove è schiava (da cui salva soltanto il suo compagno Kamena e la piccola Bola, sua figlia) – non è che una ripetizione di altri traumi collegati alla schiavitù: personali come la punizione a due anni di ferri per una sua precedente rivolta, o collettivi come la memoria atavica dei rastrellamenti dei neri in Africa, seguiti dalla partenza sulle navi che attraverso “Porte del Non Ritorno” conducevano ai luoghi della schiavitù oltreoceano.

⁷ Questo intervento si concentra su due romanzi, 1) Anne Michaels. *Fugitive Pieces* (Toronto, 1996), trad. it. Roberto Serrai, *In fuga* (Giunti, Firenze, 1998) e 2) Dionne Brand, *At the Full and Change of the Moon* (Toronto, 1999), tr. it. Sara Fruner, *Di luna piena e di luna calante* (Giunti, Firenze 2004) e su un testo critico di Brand, 3) *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. (Doubleday, Toronto 2001), di cui è stata tradotta e pubblicata una parte, 4) “Una mappa per la Porta del Non Ritorno. Note sull’appartenenza” (trad. Sara Fruner e Roberta Mazzanti) *Lo Straniero* 47, maggio 2004: 14-23). I testi di riferimento saranno qui abbreviati come 1) MF; 2) BL; 3) BM per il testo in inglese; 4) BP per il testo in italiano.

⁸ Il termine *diaspora* non è strettamente collegato alla dispersione degli ebrei nel mondo dopo l’antica conquista di Gerusalemme, ma tale accezione riaffiora nel testo della scrittrice canadese Anne Michaels, romanzo metabiografico su un ebreo polacco scampato all’“olocausto” nel periodo della seconda guerra mondiale. Dionne Brand invece si ricollega al concetto transnazionale di diaspora usato anche per le migrazioni coatte degli africani verso i Caraibi, l’America e altre parti dell’impero britannico. Per un paragone tra la diaspora ebraica e quella nera, vedi in particolare Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. (Harvard UP, Cambridge MA, 1993).

⁹ Sulla scrittura del trauma in Brand, vedi Erica L. Johnson, “Unforgetting Trauma: Dionne Brand’s Haunted Histories”. *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, 2, 1, Spring 2004. http://scholar.library.miami.edu/anthurium/volume_2/issue_1/johnson-unforgetting.htm

Se per Hélène Cixous la porta che le si dischiude “nella galleria dell’Oblio” riporta ad Algeri, sua terra di origine¹⁰, per Brand invece la Porta che si profila nella memoria collettiva e nella coscienza individuale è il simbolo di un ritorno impossibile. Significando la radice mnemonica inalienabilmente condivisa e collettiva della schiavitù, la Porta funge sia da cornice della metanarrativa del trauma, tipica del racconto diasporico, sia da etica individuale e collettiva. È per questo, va detto, che per Brand lo schema cognitivo degli africani della diaspora continua a essere la schiavitù (BM-BP 28-35) – un lutto ancora irrisolto, uno schema da cui essi non si sono ancora affrancati e che continua a regolare i loro corpi.

Anche la narrativa di Michaels rappresenta l’elaborazione di un lutto collettivo attraverso un processo di recupero di memoria e di parola, consolatorio nel suo raccontare poeticamente la ricostruzione di frammenti di memoria e – attraverso equivalenze, commisure e commistioni – il recupero della geografia, geologia e genealogia di un mondo scomparso che il corpo custodisce: “il corpo ha una memoria... e ogni poesia, ogni brano ci ricorda perfettamente... le dita hanno memoria... la musica è memoria... ogni momento è due momenti” (MF 128-31). Ricostruire il passato permette di “ripiegare la pelle del tempo” (33) e cogliere “l’istante graduale” in cui il legno diventa pietra (129) – un recupero che medica il dolore. Nella geografia lirica dei testi di Michaels la metafora non sta soltanto per il rapporto analogico tra due campi diversi, ma è essa stessa percorso rivelatore della costruzione del reale operata dal testo, è atto creativo e specchio della ri-membranza che ciascuna e ciascuno di noi figura. La scrittura diventa quindi ripar/azione e medic/azione del trauma originario e recidivo.

Memoria, ricordo e testimonianza¹¹ – materiali della Storia di queste narrazioni – per Michaels uniscono il precetto ebraico del ricordare all’elemento salvifico della ricostruzione genealogica (“Redenzione attraverso il cataclisma” (101); “Si trova nella storia ciò che si è perso”). I testimoni del trauma possono reciprocamente aiutarsi nelle complesse operazioni di lutto e redenzione:

“Prima di lasciare Zante, Athos aveva detto: ‘C’è bisogno di una cerimonia. Per i tuoi genitori, per gli ebrei di Creta, per tutti quelli che non hanno nessuno che ricordi il suono dei loro nomi’. Gettammo fiori di camomilla e papaveri nel mare blu cobalto. Athos versò acqua fresca sulle onde, affinché ‘i morti potessero bere’. (...) Athos disse: ‘Ricorda. Le tue buone azioni aiutano il progresso morale dei morti. Fai del bene a nome loro.’” (MF, 73-74)¹²

Per Brand invece, nonostante la testimonianza rompa il silenzio, accusi, rimembri ciò che si è perduto, la storia è un “pozzo avvelenato” (BM, 146) che non offre la consolazione riparatoria trovata da Michaels; anzi, può solo suscitare il fantasma della Porta del Non Ritorno, la scena primaria senza possibilità di restituzione che nella tradizione caraibica è diventata uno schema culturale dove la storia delle comunità non è separabile dalla “vergogna sociale” (Johnson). Ma proprio perché non si può sfuggire alla storia (“la storia è già seduta nella stanza dove entri” (DnR 25), a Brand sembra inevitabile dover vivere nella coscienza del trauma. Vivere dentro la cornice della Porta del Non Ritorno (luogo metaforico fatto di tante altre Porte) significa abitare con coscienza (DnR 42) l’unico spazio dove persone come lei possono dire di esistere veramente (DnR 21). Gli altri spazi dell’abitare sono corrosi dalla storia, fragili come fossero colpiti da una lebbra, infestati dagli spettri di un passato che non crolla mai del tutto, ma neppure permette una via di fuga perché lo spazio-tempo è deformato, compresso dalla colpa e dalla paura (BF, 42-43, 51-52).

Pensando questo intervento per il workshop, eravamo partite dall’idea che le due scrittrici appartenessero a due diverse tradizioni di scrittura e per questo motivo avessero due modi diversi di raccontare la diaspora: Michaels si riconosce nella cultura ebraica del Libro, dove la parola rimanda, in un processo archeo-geologico di recessione, alla verità rivelata che si fa parola e senso nella lettura,

¹⁰ Hélène Cixous, *Le fantasticherie della donna selvaggia. Scene primitive*. Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 9.

¹¹ Non abbiamo modo di allargare qui il discorso sulla testimonianza, ma per rimanere nel tema della periperformatività, rimandiamo al lavoro di Eve K. Sedgwick specie per quanto riguarda la costituzione della comunità dei testimoni che costituisce la vicinanza relazionale dell’atto linguistico e quindi la plausibile “realtà” di un evento. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Duke UP, Durham NC 2003, p. 72).

¹² Per un approfondimento sul legame di reciproca salvezza fra Athos e Jakob, come fra altri personaggi nel romanzo di Anne Michaels, v. R. Mazzanti, “Sad new powers: parole d’esilio e d’amore nel romanzo *In fuga* di Anne Michaels”, in AAVV, *Le eccentriche*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003, pp. 237-49.

mentre nella tradizione culturale anglo-caraibica di Brand la venuta alla scrittura è frutto di lotta e conquista, e la lingua, perduta la prima lingua-madre, si creolizza mescolandosi alle lingue trovate o imposte, in un rapporto aleatorio o inaffidabile con le cose. Se anche per Brand scrivere significa dare corpo e memoria alla carne, fare testo del corpo creolizzato dagli innumerevoli incontri e scontri della sorte, la scrittura è metonimica, mantiene un legame di contiguità e dipendenza tra astratto e concreto, causa ed effetto.

Il fatto che in questa narrativa il corpo resti un orizzonte-prigione può essere spiegato attraverso un saggio dove l'autrice Joan Anim-Addo¹³ ci ricorda di ricordare che nella schiavitù vige la "separazione della carne dal corpo": quando la carne è merce in vendita, il corpo, spossessato, perde *agency*, il potere di agire autonomamente. La "cross-over griotte", l'africana trasportata oltremare, non può dimenticare la precarietà della soggettività stessa. Nell'ambito del discorso sulla perdita e sul recupero di *agency* – di cui fanno parte integrante la perdita della lingua di origine (materna), l'acquisizione ed esercizio di nuove lingue, e l'impatto del lessico dei padroni che regola e struttura i corpi – la scrittura diventa corpo e memoria della carne stessa, quindi testimonianza dell'orizzonte/prigione della carne e affermazione della capacità dei corpi di resistere e sopravvivere.

A questo duplice processo di significazione non sono estranei gli effetti reali del trauma che per un periodo almeno si impongono anche sulla lingua con forme di afasia, perdita di senso, significato e direzione, ma anche come coazione a ripetere, reiterare, riscrivere. Nel raccontare, l'evento rimosso riaffiora come un fantasma che perturbando aleggia ossessivamente sulla scrittura, si trasmette trans-generazionalmente, diventa *peri-performativo*: un qualcosa che ci gira intorno, e a cui si gira intorno re/agendolo e ri/proponendone l'inafferrabilità – in un processo così ben narrato da Toni Morrison in *Beloved* [1987; trad. it. *Amatissima*] dove il fantasma della bambina uccisa rimembra il ricordo. Il trauma viene a significare la perdita dell'oggetto amato e nella dilazione narrativa diventa a sua volta indimenticabile e non-esorcizzabile oggetto libidinale prodotto dalla sua irrimediabile (e godibile) mancanza.

Nel caso di Brand, la diaspora è una performance che gira intorno all'evento della perdita, circonloquendolo alla ricerca di un senso, di una restituzione che rimane piuttosto circoscritta alla descrizione dell'evento, alla sua ri-proposizione sfocata e inafferrabile, ma persistente e perturbante, nel tempo. E possiamo definire *queer*, strana e destabilizzante, la tecnica di Brand perché rende visibile la soddisfazione narrativa ottenuta attraverso la ripetizione di episodi che dimostrano la difficoltà di attribuire un significato all'evento primario. La Porta del Non Ritorno riaffiora ogni volta come *figura* di uno spazio vuoto di significato che non si riesce a riempire, quindi una figura auto-referenziale, una metafora letteralizzata nel momento del suo divenire metonimia, nel momento in cui si rivela il suo substrato di rappresentazione di un reale privo di senso dove non è possibile identificarsi con l'Altro, costruire identità, credere nel futuro. È un vuoto figurale che Brand riempie di forma e sostanza, il fantasma di un materno inagibile e inaffidabile.¹⁴

Nella narrativa primaria della separazione della carne dal corpo che caratterizza la schiavitù, ricorda ancora Anim-Addo, è utile ricordare un frammento di storia. Quando nel 1807, prima di abolire la schiavitù, il parlamento inglese legislò la proibizione di importare schiavi nelle colonie, la riproduzione biologica divenne l'unico modo di mantenere costante la popolazione degli schiavi. Da sempre ri/produttrici, le schiave diventarono le maggiori ri/produttrici della forza-lavoro di economie coloniali in declino ma ancora insostituibili. Da sempre alienata, la maternità non assicurava alle schiave né un futuro indipendente né il riscatto della prole. La loro carne non si faceva corpo, l'esproprio della nascita e la precarietà del maternage continuavano: le genealogie erano effimere. Questo fatto può aiutare a spiegare la scelta narrativa di Brand, là dove Bola, per esempio, accetta l'incidente della procreazione ma non se ne assume la responsabilità. I figli di questa maternità inconsapevole sono ossessionati dal fantasma di un materno non accogliente o perduto che continuano a desiderare e

¹³ Joan Anim-Addo, "Sister Goose's Sisters: African-Caribbean Women's Nineteenth-century Testimony" *Women: A Cultural Review*, 15, 1, marzo 2004: 35-56 (il saggio è reperibile in internet). Il termine *cross-over griotte* usato da Anim-Addo non si trova in questo testo ma in un suo intervento nel gruppo "Travelling Concepts" della rete tematica Socrates ATHENA, ora in fase di pubblicazione.

¹⁴ Il legame madre-figlia è uno dei temi ricorrenti di Brand. Vedi anche quello che dice nell'intervista di Emilia Pagliano, "Giovani di due culture chiamati 'traduttori'" (*Stilos*, 13 sett. 2005: 19-21) a proposito del legame che lega Carla alla madre nel suo terzo romanzo, *What We All Long For* (2005; *Il libro dei desideri*. Giunti Astrea, Firenze 2005).

circuire, gli uni inseguendolo fino a smarrirsi in una nostalgia che sconfinava nella psicosi, gli altri opponendo alla delusione l'affermazione di una solitudine disperata.

In Michaels, si può dire che l'ancoraggio di genere del materno è negoziabile, se consideriamo che, per salvarlo, Athos porta via Jakob dalla palude nascondendolo nel grembo dei pantaloni, che lo nutre e lo cresce, gli dà una nuova lingua per sostituire il polacco e lo yiddish perduti, una rete di parole per recuperare oggetti di cui ha smarrito il senso; che su un'isola rocciosa, impervia e assoluta gli insegna la geografia della fuga, la geologia dei luoghi, e la genealogia del suo popolo. L'energia narrativa comunicata da Athos riesce a sanare e redimere; è una "redenzione attraverso il cataclisma (MF, 96)" a cui partecipa anche il mondo naturale, che possiede facoltà di empatia con gli esseri umani. Grazie allo scienziato Athos, Jakob impara

non solo la storia degli uomini ma anche la storia della terra. (...) l'arenaria – quello strato di memoria frantumata, quella pietra vivente, storia organica compressa in enormi sepolcri di montagna. (MF, 36-37). Il presente, come un paesaggio, è solo una piccola parte di una narrazione misteriosa. Un resoconto di catastrofi e di lento accumularsi. Ogni vita salvata: caratteri genetici che torneranno a comparire in un'altra generazione. (51)

Non è metafora sentire l'influenza dei morti sul mondo, proprio come non è metafora sentire il contatore Geiger che amplifica il debole respiro della roccia, vecchia di cinquantamila anni. (...) minerali che non hanno mai dimenticato il magma che raffreddandosi gli ha donato quell'eterno desiderio. Possiamo desiderare ardentemente un luogo; ma anche i luoghi desiderano. (56)

E così lingua e scrittura diventano forma e materia del desiderio struggente (*longing*) di Jakob per Bella, agenti materiali del recupero del trauma rimosso e dei suoi fantasmi. Nostalgia e desiderio tessono legami di scrittura, connettono le cose, rimandano oltre, a una realtà precedente, a un medesimo genealogico che rassicura, nutrendosi del futuro finché nella fabula della memoria il medesimo si ricompone. Così, anche le parole del Kaddish (la preghiera dei morti) possono aprire al lutto e consolare del mutamento.

Jakob e Athos sopravvivono alla guerra e ai lutti grazie al nutrimento che si scambiano attraverso le parole "in un territorio di sempre maggior tenerezza":

Ci mettevamo in bocca parole nuove come cibo straniero: gusti sospetti, acquisiti. Athos non voleva che io dimenticassi. Mi faceva ripassare l'alfabeto ebraico. Diceva tutti i giorni la stessa cosa: "È il tuo passato che stai ricordando". (...) La mia lingua imparava lentamente i suoi tristi nuovi poteri. (MF, ital. 26-27)

Tali poteri permetteranno a Jakob, una volta adulto, di farsi poeta, quindi custode della memoria collettiva e maestro di salvezza, in una dinamica fertile fra intimità e collettività. Colui che non recupera il potere della parola, aggiunge ancora Michaels, sarà invece condannato a restare nella palude della perdita senza riscatto, come i genitori di Ben che sono sfuggiti all'Olocausto ma non hanno mai superato il trauma:

Non c'era energia narrativa nella mia famiglia, nemmeno il fervore dell'elegia. (...) I miei genitori e io arrancavamo immersi nel silenzio opprimente di chi non sente e non parla. (...) Io nell'assenza ci sono nato. La storia aveva lasciato uno spazio vuoto subito occupato da un sottobosco fetido, coi vermi a masticare la terra abbandonata dalle radici. (...) Vivevo lì con i miei genitori. Un nascondiglio, marcio per il dolore. (MF, 184 e 211)

Singolare è la ricorrenza anche in Dionne Brand delle tante immagini di luoghi paludosi, desolati, corrosi dove i suoi personaggi si rifugiano dopo aver subito violenza e dove si aggirano come "morti viventi": ne citiamo uno per tutti, la remota Terre Bouillante, nebbiosa "radura rasa da torrenti e da solchi di acque bollenti pronte a schizzare, come terrorizzate" (BL, 444), dove gli schiavi fuggiaschi si aggirano come evanescenze in un delirio. Terre Bouillante che è soprattutto un luogo dell'anima,

dove lo schiavo sopravvissuto al suicidio di massa, Kamena, potrebbe tornare soltanto nel patimento di peripezie e sete, fame e smarrimento: “come se gli occorressero scarsa lucidità e coltri di pioggia, come se in qualche modo gli occorressero la propria fine, l’ultimo istante di speranza e il suo superamento....” (BF,33)

Anelli in una effimera catena di senza nome, interrotta, manchevole e afasica, i personaggi di Brand trovano inaffidabili le mappe per uscire dalla palude. Le parole significano ma non rimandano ad ulteriori certezze, a possibili “verità”. Il terreno di questo paesaggio non è roccia dura ma arenaria friabile insidiata dal mare. Il desiderio è un *craving*¹⁵ libidinale che nasce e resta nella carne (67-68), che si appaga auto-sufficiente, e, come il linguaggio, abita ma non spiega il paesaggio e le cose.

Nelle paludi reali e metaforiche abitate dagli schiavi e dai loro discendenti, non s’incontrano maestri-salvatori come il padre elettivo Athos Roussos, discendente di marinai e mercanti capaci di orientarsi nelle “vie di commercio”, operatore di un *maternage* che recupera dalla Storia e dalla poesia, dalla scienza e dalla politica le mappe per la sopravvivenza. Lo schiavo Kamena, che pure riesce a portare in salvo la piccola Bola, non sa tracciare alcuna mappa, né riesce a trasmetterle insegnamenti coerenti:

Nella sua cartografia, quella fatta di desideri e di vista annebbiata, (...) Ogni viaggio si conclude in rincarata disperazione e speranza. (...) Tutti i suoi avvistamenti si inabissavano in una terribile poesia. Tutti i suoi punti d’appoggio lo facevano precipitare sulle scogliere (...). Ogni volta che girava in tondo, tornava con brandelli di storie, minuscole gocce di accenni a nuove indicazioni (...). (BF, 55-56)

La smarrita e frammentata cartografia di Kamena è l’esempio di un’impossibilità di fissare confini che contengano i luoghi così come le identità di chi li percorre: “Le mappe sono talmente soggettive che i confini si spostano in continuazione. (...) La carta di rado contiene. (...) La carta arresta la terra né più di meno di quanto possa arrestare i pensieri”. Inevitabilmente, lo smarrimento diventa anche perdita della facoltà di comunicare: “I silenzi assorti di Kamena fecero quasi perdere a entrambi la facoltà stessa della parola. La natura stessa del linguaggio divenne tutta direzioni e sospiri” (BF, 53-54, 56). L’impossibilità di tornare al luogo dell’origine provoca l’inafferrabilità dello stesso ricordo, l’incapacità di contenere il trauma dentro un discorso: Kamena vagabonda per le coste e le paludi, e ogni volta che ritorna da Bola le chiede di “conservare” per lui qualche inutile frammento narrativo. Bola ne capisce istintivamente l’assoluta insensatezza, e si affida piuttosto all’unico strumento di cui padroneggia i linguaggi e le azioni: il suo stesso corpo, da cui ricava sensazioni che la guidano nel mondo, con cui produce figli e quindi, a modo suo, nessi significativi fra il tempo e lo spazio in cui abita.

Fra le sue discendenti, tanto Cordelia quanto Maya ereditano – per quanto inconsapevoli di colei che le ha precedute – la capacità di fondare sulla *performance* del corpo la loro via di salvezza. Abbandonata una storia di sfruttamento subito entro i confini angusti di una “rispettabile” miseria, evadono attraverso una consapevole esibizione dei poteri del corpo. Ma ben diverso dal *longing* – il desiderio che unisce tra loro e salva i protagonisti del romanzo di Michaels – in Brand si tratta piuttosto di *lust*, libidine: Maya, splendida prostituta nera che padroneggia la sua immagine in vetrina, capisce che “nulla di questo è seduzione. E quindi, lo è. È un gioco pesante.” (BF, 208-10). La finzione del desiderio nasconde atti e pensieri di violenza, e Maya se ne difende ritualizzando una *performance* del proprio corpo messo in mostra, incorniciato con gelida precisione dal confine di quello strano spazio che è la vetrina:

Maya è in piedi in vetrina. Ecco dov’è. Incorniciata da una vetrina. In questo preciso momento. Non quello che segue e neppure quello l’ha preceduto. Vorrebbe vivere solo questo istante. Proprio lì nella vetrina, incorniciata esattamente così. (BF 193)

Una versione *bard* della Porta del Non Ritorno, in cui il mondo oceanico, liquido e senza confini nel quale Bola tentava di annullare l’angoscia della perdita materna si è cristallizzato in “un semplice posto

¹⁵ *longing* e *craving* sono sinonimi con sfumature diverse di significato; stanno per desiderio ardente, brama, voglia, aspirazione. Ma vedi il testo di Monica Farnetti in questa raccolta intitolato, appunto, “*longing*”.

trasparente, un posto per vedere ed essere visti” (208) dove Maya è sola, senza più legami né affetti, dove la felicità consiste nella precisione fredda dell’autosufficienza, nel rifiuto di una dimensione materna troppo pregnata degli sconforti e dei lutti vissuti dalle sue antenate.

La cornice della Porta del Non Ritorno, *frame*¹⁶ tipica della narrativa nera, dell’origine traumatica di un viaggio senza ritorno, della storia di un patto di rimembranza con i morti, rappresenta una situazione *borderline*, di confine senza esito e di psicosi in agguato. La periperformatività della diaspora nera, qui fissata nella posizione di stallo di un eterno passato-presente interno a una cornice a incastro, non offre risoluzione narrativa oltre la propria precarietà esistenziale. All’insidia del tempo-spazio non offre salvezza ermeneutica che non sia l’auto-referenzialità. Scrittura metonimica, si è detto¹⁷, scrittura dell’accanto (*beside*), e non del sotto e dell’oltre (*beneath/beyond*) come quella di Michaels che si nutre di sinestesie, raccordi, corrispondenze. Non troviamo “al-di-là” in Brand se non nel senso contingente dell’in-oltre (*besides*), metafora della cornice *borderline* che ripropone indefinitivamente la periperformatività di una diaspora il cui evento di reiterata e violenta cesura storico-esistenziale ha come limite pro/positivo giusto la creazione di una metanarrativa del *borderline framing* – segno di testimonianza-limite da parte di un soggetto che vanta il recupero della *agency* in una economia del presente dove la carne si è fatta corpo, e la cui narrazione incarna un’etica della corporeità e dell’immanenza non fondata su una visione trascendentale del Soggetto.

Nel più recente romanzo di Brand, *Il libro dei desideri*, la pessimistica rappresentazione di una solitudine *borderline* si stempera nella messa in scena di una precaria ma vitale comunità meticcica, ricomposta intorno a legami affettivi *queer* e a messe in scena artistiche dei “desideri della collettività”: la giovane Tuyen, figlia canadese di immigrati vietnamiti che nel viaggio come *boat people* hanno perso il bambino primogenito, crea nel corso del romanzo un totem postmoderno cui affida la testimonianza/celebrazione del suo desiderio per la donna che ama e insieme dei desideri più disparati degli abitanti di Toronto, anche se nella realtà si ripresenta sempre incolmabile la perdita, la lacerazione del tessuto familiare nelle migrazioni dei “nuovi schiavi” della globalizzazione.

¹⁶ *Frame*, in inglese vuol dire telaio, cornice, intelaiatura, ma il verbo *to frame* vuol dire sia incorniciare che incastrare con false prove. In questo paragrafo gioco con i due significati per mostrare come la cornice in cui Brand si colloca funzioni anche come trappola, catturandola in una posizione liminale ad alto rischio psicologico di difficile esito.

¹⁷ Nel saggio “Cioccolata amara in metropolitana: Adrienne Rich e le arti del possibile”, in corso di stampa negli atti di Raccontar(si) 2005, Liana Borghi accosta Brand, Butler e Rich usando come chiave di lettura sia il concetto di “periperformatività” che la distinzione tra *beneath*, *beyond* e *beside(s)*, teorizzati da Eve Sedgwick, già citata.

Longingly

Monica Farnetti

C'è un sentimento, la nostalgia, che generalmente si mette al lavoro quando ci troviamo lontano da casa, e che si mette al lavoro proprio per colmare questa lontananza: che vive dunque, contemporaneamente, di lontananza e vicinanza, e che fa da ponte fra il globale e l'intimo intesi, rispettivamente, come lo spazio del mondo e lo spazio del sentire.

Sehnsucht, Heimweh, Homesickness, Nostalgia, Saudade, Dor, Blues... La parola è bella e complessa in tutte le lingue, sempre difficile da tradurre come dimostra la sua stessa etimologia, che con quel *nostos-algos*, "dolore del ritorno", da così lungo tempo ci confonde. Ma forse questo paradossale concetto, che il ritorno sia un dolore (e non lo sia invece il partire, il lasciare, il perdere), perché si chiarisca va preso alla lettera. Senza pensare, cioè, al "ritorno" metaforico o immaginario che si compie con la memoria (quando la nostalgia, appunto, ci attanaglia il cuore) ma al ritorno nel senso proprio e concreto del termine. Quel ritorno che, a ben guardare, molte scrittrici hanno rifiutato, hanno scelto di non intraprendere, quando avrebbero potuto metter fine alla loro lontananza, migrazione, nostalgia; quando, per i più vari motivi, avrebbero potuto finalmente concludere il loro viaggio, il loro dispatrio, il loro esilio.

Penso alla Ortese, alla sua scelta incomprensibile di lasciare Napoli e di non farvi ritorno per tutta la vita; penso alla Duras, al suo Vietnam e al suo dirsi "una che non sarà mai tornata al suo paese natale"; penso alla Cixous e alle sue straordinarie "fantasticherie" sull'Algeria nate in terra parigina; e ancora a tante altre, a Dolores Prato, a Nathalie Sarraute, ad Agota Kristof, a Dionne Brand che non per caso ci ha dato una Mappa per la Porta del Non Ritorno, alle sempre più numerose scrittrici migranti da tutto il mondo verso tutto il mondo che oggi costituiscono l'aspetto più vitale di qualsiasi letteratura. Penso, soprattutto, ad Ann Michaels, che nel suo romanzo *In fuga* mette molta attenzione nell'uso della parola nostalgia (in inglese *Nostalgia*, sdrucchiolo), e che spesso la sostituisce con quel *Longing* da cui ho preso il mio titolo.

Longing è una nostalgia che non dà solo dolore e che non invoca il ritorno, ma che incoraggia a mettere a frutto le risorse della lontananza. *Longing* è un desiderio *interrotto* di ritorno, un desiderio a cui si indica un'altra strada, mentre il ritorno si produce in un altro senso: non nel senso del "chiudere il cerchio" (il cerchio omerico, che contiene il tempo, appunto, della nostalgia e disegna lo spazio della peripezia, e che sul ritorno al luogo d'origine si chiude ed è la fine) ma piuttosto tracciando attorno al luogo d'origine un movimento a spirale, aperto e incessante, che permette un ritorno continuo e non lo conclude mai.

L'attrazione del luogo d'origine anziché indurre a un ritorno ne produce infiniti: questo vedo nella biografia e opera delle scrittrici che ho in mente. Vedo il loro essere attratte dalla "casa" come l'energia stessa che le fa scrivere, pensare, che mette all'opera e mantiene viva la loro creatività. Vedo il loro "ritorno" come una pratica linguistica e di pensiero incessante, come un inestinguibile atto di riconoscenza e d'amore. Vedo in loro la conferma del pensiero sull'esilio di Maria Zambrano, che ha impresso una svolta alla millenaria riflessione sul tema insegnandoci come l'esilio, per chi abbia la forza di non unicamente patirne l'aspetto di dannazione, sia una dimensione straordinaria di vita, di pensiero, di visione.

Vedo infine in *questa* nostalgia, in *questo* ritorno e in *questa* dis/appartenenza anche una smentita alla riflessione postmoderna sulla nostalgia: intesa, più che come nostalgia del passato o di una mitica età dell'oro, come nostalgia di futuro, di utopia nel senso più politico del termine, di un mondo a venire migliore di questo nel quale queste scrittrici, e io con loro, non abbiamo smesso di credere.

Bibliografia

- Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo* [1975], Milano, Adelphi, 1998.
- Marguerite Duras, *La vita materiale* [1987], trad. di Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Hélène Cixous, *Le fantasticherie della donna selvaggia* [2000], trad. di Nadia Setti, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- Agota Kristof, *L'analfabeta* [2004], trad. di Letizia Bolzani, Bellinzona, Casagrande, 2005.
- Dionne Brand, *Map to the door of no return: notes to belonging*, Doubleday Canada, Toronto 2001.
- Anne Michaels, *In fuga* [1997], trad. di Roberto Serrai, Giunti, Firenze 2001.
- Clotilde Barbarulli, *L'immaginario nell'erranza delle parole: scritture migranti in lingua italiana*, in *Visioni in/sostenibili*, a cura della stessa e di Liana Borghi, Cuec, Cagliari 2003.
- Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi, *Raccontar(si) tra lingue e culture: l'identità, il caos, una stella...*, in *Figure della complessità*, a cura della stessa e di Liana Borghi, Cuec, Cagliari 2004.
- Maria Zambrano, *Amo il mio esilio* [1989], trad. di Elena Laurenzi in *Le parole del ritorno*, Città Aperta, Troina 2003.
- Lynda Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*,
<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>

Luoghi del non ritorno

Eleonora Chiti Lucchesi

Rileggo il titolo allusivo di “Sconfinamento”, di “Confini, passaggi e soglie” mentre sto per riassumere un mio vago sentire sui “luoghi del non ritorno”. Vago vuol dire anche immaginario: il mio immaginare richiede sempre un chiudere gli occhi e vedere e sentire tante cose, persone, suoni che si intrecciano e sono reali, sogni veri. Leggo le parole del programma, chiudo gli occhi e vedo: Alice che apre una porta di confine col gran bosco, Mary che apre la soglia del giardino segreto, Mary Poppins che apre la porta (“Open the door”) anche lei attraverso lo specchio (“Through the looking glass”) ma di una finestra sulla notte, di uno strano confine. Vedo Netty/Anna che apre la porta di uno strano passaggio e di uno strano confine, dal caldo polveroso del Messico al luminoso Reno del 1914. Sogni ed immagini di luoghi del non ritorno.

Cos’è questo luogo del non ritorno? “A chi piace e a chi giova”, a chi dà tenero ricordo e a chi dolore e rimpianto? Perché una cosa è chiara per me: che questi luoghi ai quali più non torni col corpo – perché lasciati, perché lontani, perché di un’altra vita e tempo – sono sempre vivi, lunghe scene in colore e movimento e voci, e relazioni d’amore e di lotta. Il passato più doloroso – anche di infanzia e adolescenza e giovinezza – può essere il luogo dove ti affacci attraverso la porta: con la curiosità del “come eravamo”, se ora vivi in una cuccia calda e familiare. Ma se sei sola e in malinconia e nostalgia, vai con il pensiero nel luogo del non ritorno. Perché è vero che questa espressione comunica comunemente – globalmente – una patria sulla terra da cui chi parte non torna più, come gli emigranti, ma il passaggio della vita nel tempo, è un ritorno oltre la soglia che in una donna c’è sempre. Il non ritorno è di chi non c’è più. Anche il luogo: ci scese Orfeo e un altro uomo, Dino Buzzati, l’ha raccontato in uno straordinario modo di immagini e voci. Perché chi è vivo vede, in fantasia e in sogno. Gli uomini ne parlano in un loro particolare modo, spesso unico e bello. Ci sono poeti lontani che scrivono sul luogo del non ritorno: “le mura di Firenze inargentate” sogna uno, e l’altro “Poich’io non spero di tornar giammai – ballatetta – in Toscana” e Ulisse sogna sempre il luogo del non ritorno per ripartire sempre; e tanti hanno cantato canzoni di nostalgia: “Partono e bastimente / pe’ terre assai luntane...Santa Lucia, luntan ‘a te / quanta malinconia...”; “Tornerai / a me/ perché senza di te / non so vivere” (e il suono musicale è di Puccini; “Core ingrato/ tu hai spezzato ‘a vita mia/ tutto è passato...”; “Solo me ne vo per la città...Io cerco invano di dimenticare...”; “Ma le rose non sono più quelle/ che fiorirono un giorno per me...Come le rose d’aprile/ le gioie d’amore son morte per me..”; “Era de maggio...e diceva: Core, core!/ core mio lontano vaie...”.

Questa è malinconia degli uomini. Giacomo capì che la malinconia del “rimembrare” diventava sempre più un sognato luogo di non ritorno, quando rimpiccioliva sempre più la speranza e ingrandiva la memoria. Anche quando scrive “Se torna maggio”, il luogo è ormai diventato del non ritorno e vago l’immaginare se stesso fanciullo al suono delle ore che sogna un “passaggio” dentro un affresco.

Ho desiderato ricordare uomini diversi. Ho scritto di loro come desidera una donna. Le donne scrivono in un altro modo, soprattutto perché hanno un altro modo di immaginare i luoghi del non ritorno. Che esse siano speciali nel romanzo, ben lo credeva Virginia. Sono capaci di scendere nell’Ade in modo diverso da Orfeo. Torno nuovamente a due da me amate e già ricordate: Netty e Nelly, Anna e Christa. Mi scuso se qui non cito nuove scoperte, avendo già parlato del “La gita delle ragazze morte” e di “Trama d’infanzia”, di Anna Seghers e di Christa Wolf. Ma sono le prime a tornarmi in mente, pensando ai nostri luoghi del non ritorno. Christa scrive un saggio su “La gita”, introduce “Transito” di Anna e ricorda il suo “Sulla via perduta verso il paese perduto”. Nel luogo del non ritorno della “Gita” Netty sogna la madre: “Mi riconobbe e mi salutò come se tornassi da un lungo viaggio”. Il tema di questo viaggio passa da Anna a Christa. Christa sogna la madre nel luogo del non ritorno all’inizio del libro; “Il passato non è morto. Non è nemmeno passato” dice Christa all’inizio della storia di Nelly; “Forse non ti attira – non attira nessuno – varcare i confini oltre ai quali cessa ogni innocenza”.

Anna Seghers, *La gita delle ragazze morte*, La Tartaruga, Milano 1981
Anna Seghers, *Transito*, (Introduzione di Christa Wolf) Mondadori, Milano 1987
Christa Wolf, *Trama d'infanzia*, e/o Roma 1992

Le nostalgie

Maria Letizia Grossi

In un sogno ricorrente, gli spazi delle città che ho abitato si sovrappongono, una piazza di Caserta è nello stesso tempo una piazza di Catanzaro, di Firenze, di Altavilla, di Laodicea, diverse per architetture e atmosfere, ma accomunate da una forma geometrica. Nel sogno io sono là, in tutti quei posti e sto bene, sono a casa, ma quando mi sveglio mi rendo conto dell'impossibilità di tornarci davvero, persino a Firenze, dove vivo ora. Dopo la separazione da mio marito, sono tornata a stare nel quartiere in cui mia figlia è nata e cresciuta fino ai tre anni. Ripercorrendo le stesse strade quotidianamente, non le riconosco come quelle di venti anni fa, non riconosco me in quella giovane madre, magra, stanca e euforica, che le attraversava con una bimba in carrozzina, legata a lei da un sentimento di intimità che non ho mai più provato. Il non ritorno riguarda non solo i luoghi, ma il tempo. Il tempo che ci ha cambiate rendendoci impossibile reincarnare la persona che siamo state.

Ho troppi luoghi di nostalgia e per ognuno l'impossibilità di tornare si esplica diversamente. Alla Caserta della mia infanzia e pubertà, delle paure delle stanze buie, del dolore atroce per mia madre tutta presa da un'altra, nuova figlia, non tornerò mai più. I miei genitori si sono trasferiti, le amicizie troppo lontane per richiamarmi. Così alla Catanzaro dell'adolescenza e prima giovinezza, la mia Toledo dei primi amori e dolori. Ad Altavilla, il posto dove sono nata, torno ogni estate e ogni volta devo ricostruire attraverso ricordi e confronti quale rapporto essa stessa conservi col luogo dell'anno prima, dei molti anni della mia vita in cui sono sempre tornata. Questo significa confrontarmi con me e coi miei cambiamenti, accettare che qualcosa è finito perché potesse nascere qualcos'altro. Significa anche riconoscere che non posso ritrovare il posto perché lo sguardo è man mano, continuamente mutato. Ma quella che ho perduto senza speranza è la città siriana dove ho vissuto qualche tempo col mio ex-marito. L'odore di arak e di spezie è sepolto troppo in profondità dentro di me, ricacciato nell'ombra dalle ferite e dai rifiuti.

Ripenso al sogno delle città che si sovrappongono. La nostalgia, questo sentimento così intimo da riuscire difficile esprimerlo ad altre o altri, in questi ultimi decenni ha dovuto indirizzarsi spesso e per molte di noi in più direzioni, il globale che informa le nostre vite l'ha in qualche modo moltiplicata e divisa. Siamo tutte più nomadi e migranti e incontriamo migranti negli anni della nostra esistenza, i quali ci spostano per un po', trasmettendoci altri luoghi per cui soffrire di nostalgia. Siamo tutte più straniere, perché anche il luogo di nascita o di vita non è veramente nostro, non è la culla protettiva che speravamo, attraversato, come tutti gli altri luoghi, da nomadismi e trasformazioni incessanti. *Tutto il tempo che ho vissuto in Algeria ho sognato di giungere un giorno in Algeria.*¹ Ma non è necessario essere nate in un altrove coloniale, come Hélène Cixous, questo tempo reso velocissimo dall'evoluzione tecnologica e dalla globalizzazione, ci rende ovunque estranee ogni giorno ai luoghi dove abitavamo ieri, mutati si può dire di istante in istante.

Da quando ho letto *Il Porto di Toledo*, ho trovato espresso, con una forza visionaria travolgente, quello che a me riesce difficile anche solo tentare di mettere in parole. Quando penso alla nostalgia penso a come è raccontata nel *Porto*.

*Toledo non è, non vuole essere una storia vera, ma un'aggiunta alle cose del mondo. Toledo non è una vera città, anche se immagini del vero ne emergono, né è reale la sua gente. Apa, Damasa, Aurora, gli studentucci che passano col loro linguaggio astratto in queste false memorie, non sono più veri delle strade, i vichi, le rue della città lunatica di cui parlo. Quelle tempeste di luna e quei lamenti del vento sono false tracce.*² Quando Anna Maria Ortese, alla ricerca di qualcosa di reale-reale, un continuo, come dicono i filosofi,³ vede che il ponte è la memoria e si mette a scrivere un libro di memoria, si imbatte in qualcuna che non riconosce, una sé stessa ragazza, una Damasa che non ha mai veduta. È questa cattiva e desolata ombra alle spalle che le fa "ricordare" Toledo. Ma si tratta di una città trasfigurata, non è più Napoli, è una città travestita in abiti iberici, miserabili e/o barocchi, che riappare quasi sempre coi colori cinerei dell'inverno e con odori di mandarini meravigliosi.⁴ Quando Anna Maria Ortese scrive *Toledo*, lo

fa per tornare indietro, a quel mondo che *le era piaciuto abbastanza fino a quando era incominciata la guerra*. Ma, tornando indietro, si accorge che “prima” *era anche buio*.⁵ Per tornare, deve trasformare, tornare è un atto creativo, altrimenti non è. Deve scrivere, *Il Porto* è una necessità, continuerà a rivederlo fino ai suoi ultimi giorni di vita. E scrivere non è una pretesa trascrizione dell’esistente, è *aggiunta e mutamento*.⁶ *Ne descrissi il silenzio, l’angoscia, i passi giovani (oggi perduti) per le sue strade contorte, ventose, in mezzo a ignote colline. Tutto mi era estraneo. Perfino il giovane borghese che si accosta ai cancelli del porto, e così la Rua Azar (che significa:pericolo), la Nieva, e la piazza della Dogana, e la Rua Aborcados dove viene il vento. Tutto mi era estraneo, eppure, ahimè, quanto misteriosamente conosciuto!*⁷

È questo il paradosso del tempo, taglia i nostri ponti ma non cancella. Muta rapinosamente ma dentro di noi persiste come un’ossessione. È per questo che la nostalgia punge, è per questo che vorremmo tornare. Eppure sappiamo che tornare è negato, se non riconoscendone l’impossibilità *concreta*, che ci spinge a cercare altre vie. Si tratta di accettare la perdita, le perdite di ciò che è finito, di luoghi che non potranno mai più essere quelli di prima, ed essere consapevoli che questo ci impegna in una attività creativa. Riallacciarci alle donne che siamo state, che non potremo più essere, ma che stanno dentro di noi, straniere *eppure quanto misteriosamente conosciute*, è un lavoro di visione e di trasformazione. Ed è possibile dargli vita e durata solo esprimendolo. *Si - pensai – tutto si esprime, anche se non in documento; l’uccello canta, e perciò si esprime. La vela si apre, e perciò si esprime. Apa invoca il suo Rassa, e perciò si esprime. E una volta espresso, tutto ciò non potrà mai più morire.*⁸

In portoghese esiste un’altra parola, per esprimere la nostalgia, simile ma non uguale, che non ha corrispondente in nessun’altra lingua. *Saudade* non contiene la radice di dolore, ma quella di saluto (*saude*), è un pensiero rivolto a, è lontananza ma anche comunicazione. Riconosce l’impossibilità concreta del ritorno, ma anche il legame affettivo. Perciò è nel contempo triste e dolce, quella malinconia delicata così intimamente portoghese.

Note

- 1- Hélène Cixous, *Le fantasticherie della donna selvaggia*. Bollati Boringhieri, 2005, p. 9.
- 2- 3-4-5-6-7-8- Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Adelphi 1998, rispettivamente alle pp. 15, 552, 25, 551, 14, 552-553, 114.

Dolores Prato: *Il mio sconfinamento sidereo*

Marisa La Malfa

(...) “ Lo vidi in un mio sconfinamento sidereo
(quando Gigio di Esanatoglia mi portò a
pensare) che tutte le stelle sono mute. Non
averlo pensato prima, e poi pensarlo, è cosa
che non si può più dimenticare... tante meraviglie,
tante cose, tante parole, tanti sconfinamenti,
e anche tante paure.”

(Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*,
Mondadori 2001, p. 236)

Mi sento di dire che Dolores Prato mi appartiene, ci appartiene: tra la “cosa che non si può più dimenticare” e “tanti sconfinamenti”, considero la strada dell’inizio di ogni esperienza, e del suo intrecciarsi nel “tanto” e “tante” e “tanti”. Quel primo momento contiene i semi del mondo, e potrebbe diventare molte o altre cose. Nel passare del tempo possiamo ritrovarlo assottigliato, o cambiato, o anche accresciuto ma non esattamente lo stesso. Sarebbe meglio per me non rischiare di ridurre all’uno i pensieri di Dolores Prato, ma riflettere precisamente sulle cose che ho desiderato, sulle cose che non ho voluto, sui materiali che ho modificato con le mie mani, sulla gioia per il dono di colori e immagini, e sulla pena per qualcosa di incompiuto. L’in-canto di quel guadagno potrebbe non essere nominato? Se non urgesse di uscire fuori, così presente da rivelare nel corpo il suo significato intimo e pubblico di dolore per il desiderio del ritorno, nostalgia, canto della nostalgia! La nostalgia sembra un tessuto che cambia colore o si muove leggerissimo al sollevarsi degli orli. Parola che porta in sé l’attrazione del luogo d’origine e di ogni inizio, e non il controllo del loro mutare. Mi inquieta il suo aggettivo, nostalgico, che nell’umano ha le convenzioni più *disperanti* che si conoscano. *Nostalgico del regime* contiene una forza opposta: si può avere dolore per il desiderio del ritorno di un potere? E se fossimo nella condizione di doverlo sperimentare, sarebbe un potere moltiplicato. Questa parola consiglia di avvicinarsi alle cose con fughe e rientri delicati, come muoversi tra oggetti di vetro nel sogno.

Ogni cosa che Dolores Prato attraversa, ha la sua destinazione, ma lo saprà dopo...perché l’*incompiutezza* di cui lei parla fino alla fine, suggerisce che gli scopi avrebbero potuto portare in una direzione, o in quella opposta.

Quale quantità e qualità crea il “paese” nella destinazione delle cose, delle cose in quanto tali!

“Una sensazione bionda e assoluta era Esanatoglia, uno dei tanti paesi di quel mondo che era intorno al mio mondo, ma invisibile a me. E in paese c’era lui, Santanatoglia, biondo, paffuto e colorito : sconfinava sempre dal mio mondo, e andava in quell’altro con i suoi cavalli...” (cit. p. 341)

Gli accenti di Dolores Prato mi appaiono vissuti nel calore della “autoinvestitura del giudizio e della ricerca di un proprio erotismo”: mi piace dirlo con le parole di Carla Lonzi, che di solitudine se ne intendeva. Si era sentita abbandonata ed esclusa da tutto, e aveva finito con il dire che “non era stata covata”.

Potrei scegliere i ritratti, le case, gli interni, le mele cotogne, i cerini, gli attrezzi, l’ironia, gli animali domestici, gli orti, i collegi, i viaggi... e ancora. Ma consapevole della vastità dei “frammenti” di questa scrittrice, scelgo una “pezzetta”, a cui posso legare nel piacere anche la mia curiosità per i materiali, i colori e il loro scolorire: per l’appunto la prossimità con il suo senso iconografico e poetico di ogni descrizione delle stoffe, e del loro valore sociale sempre svelato.

Toni Maraini parla di “struggente sutura”: “Questa dispersione frammentaria è di per sé una eloquente metafora, un “sintomo”. La frammentazione della scrittura, la dispersione dei fogli, l’atomizzazione delle parole sono altrettante fratture simboliche del “corpus/corpo” ferito e smembrato. “La distruzione di una vita” di cui parla Dolores si prolunga e manifesta nelle sue proprie tracce scritte, tracce lasciate in sospeso, incompiute, mantenute “dentro”. “la Prato portava dentro di sé il suo libro da quaranta, cinquant’anni” ha scritto Zampa. Contro tale pulsione di conservazione di sé sotto forma simbolica (complesso di Giona capovolto” lo chiama Gaston Bachelard) messo in atto per rimediare allo “sparpagliamento” e “smembramento” di sé e per “sopravvivere”, Dolores Prato sembra aver lottato.” (*Il timbro a fuoco della parola*, città di Treia 2000)

Fin dalla prima descrizione dei colori e della trama della stoffa del tappeto che ricopre il tavolino, sotto il quale afferma di essere nata, c’è un passaggio decisivo, in cui si consuma il piacere unito come al gesto primario del succhiare in luogo protetto, e riconducibile alle “tante meraviglie” e alle “tante paure”.

“Pur protetta dal tappeto che con le frange sfiorava il pavimento, ascoltavo fitto fitto: tante volte venissero a cercarmi per mettermi fuori!”

La struttura del tavolino e la tessitura del tappeto sopra il tavolino appartengono allo stesso ordine sociale, o ci mettono di fronte a uno “sconfinamento psicologico” della bambina? “Rimandala da sua madre, qui muore.”

C’è la paura reale della bambina di uscire fuori della porta. E per me quell’uscita è avvenuta, nella sua interiorità, ha lasciato segni per tutta la vita, dando luogo a quel continuo dentro/fuori traumatico, e per usare le sue stesse parole rivelatrici, “altro che paura di essere messa fuori della porta! Questa volta era finita. Non c’era la parola, c’era la sensazione di chi affonda senza speranza di ritorno.” (cit. p. 16).

Questo mio percorso tra i tessuti non può che partire da “Forse perché vivevo sola nel silenzio, tutto mi parlava” (cit. p. 149), che dà il “timbro a fuoco della parola” a ogni pagina del romanzo, e anche alle stoffe.

“Il morbido fustagno, peloso nel rovescio come la buccia della castagna; la giacchetta, leggera e sostenuta; la pelle d’ovo, leggera e abbandonata; il percale, tutto fiori, l’amoerre a onde marine, lo vedevo solo al passaggio del vescovo; il broccato, seta dura con disegni a sbalzo; il vestito da sposa di Peppina Tommasoni; anche le cotonine, stoffa dei poveri e dei grembiuli, m’incantavano, purché fossero a righe colorate o a fiori.” (cit. p. 150)

La differenza delle occasioni nell’uso delle stoffe dà luogo, nel linguaggio di Dolores, non a un tono sociale ma a una linea di confine, quasi ci si sente invitate a saltare, entro i limiti segnati sul terreno di alcuni giochi dell’infanzia, di cui la scrittrice ci offre anche bellissima descrizione, in quel tempo non invitata.

“La ferraolina era una ricchezza di stoffa leggera, attaccata a un mezzo alto bavero che non girava, dritto come una tavoletta, si appoggiava dietro tra spalle e collo, due nastri al punto giusto per legarlo davanti... Zizi ne aveva due: una di leggerissimo tibet e una di seta col fiocco più grosso sotto il mento; questa era per le cerimonie.” (cit. p. 150)

L’uso delle stoffe era anche legato a un ruolo, e la descrizione di Dolores ne estrae tutta la gamma di situazioni e possibilità del tempo, che parla non incasellato in categorie.

“Nel sonno ho visto una donna che portava il vestito della zia, quello di taffetà colore rosso-verde cangiante, che col movimento emetteva un suo dolcissimo fru-fru...come stoffa mai dimenticata...I vestiti erano complicati allora; non m’incantava la fattura, ma i colori, la pastosità delle stoffe. I miei vestiti erano intense dilettevoli sensazioni per il loro tessuto e per i loro colori...è un vestito color malva chiaro, color glicine, lilla, si diceva allora... La zia lo impreziosì girandoci intorno al collo un’arricciatura di blonda. Veramente lei diceva al plurale quel nome così leggero, rendendolo più leggero ancora. Le blonde erano trine bionde, fatte d’invisibile filo di seta cruda, un pò più carico del biondo del bozzolo. (cit. pp. 88-89)

Il ricordo di Dolores descrive nei minimi dettagli, e non smette di ricercarne ancora il piacere, consapevole che di quei tessuti e di quelle fatture le è rimasta “la loro favola”.

“Godevo in silenzio la gioia che mi davano certe stoffe, certi colori, certe morbidezze. Quella del velluto, dolcissima nella carezza strusciata, rigida nella pressione verticale, la trovavo anche nella sommità del naso del gatto... era di velluto azzurro cupo, contornato da un bordo d'argento, un bolero che non feci in tempo ad afferrare che lo indossavo, perché sparve... (cit. p. 89)

La parola di Dolores Prato: per me è una sensazione trascorrente – lei stessa dice che “non pensava con queste parole ma di queste parole c’era la meraviglia”. A quelle stoffe e a quegli oggetti non si potrà ritornare con la coscienza del loro valore nel tempo per quello che erano, o con la richiesta della loro mancanza. Nell’esperienza che la mente ha registrato sono sempre vive quelle, e contrassegnate questi dal desiderio sul confine... di un possesso sempre da ridefinire.

Uno dei tanti brani di questo romanzo che riassume ai miei occhi il diffuso erotismo, la sensualità del tatto, la capacità di guardare dentro, nello stesso tempo di segnalare gli scarti, è quello che mi ha riportato alla mente anche la scrittura di Anna Banti e Anna Maria Ortese su bambine e bambini, soprattutto sugli occhi inconsapevoli di essere portatori di tanta bontà. Forse è in passaggi come questo che viene fuori quello che Marina Mizzau ha chiamato “pessimismo mnestico”:

“A me non dispiaceva di dividere quel prezioso banchetto con Zoe che mi guardava...forse sapeva di essere brutta...doveva essere invece tanto buona. I deformi come lei posso parere cattivi anche se non lo sono. In uno di questi mesi ebbi un vestito che rientrò nel mio misterioso profondo piacere dei colori e delle stoffe. Era di color nocciola chiaro con rari verdi pois, non più grossi di una lenticchia, il bello era nella loro rarità, nell’essere sparsi per il vestito. La stoffa rasata, dolce al tatto, aveva suggestivi effetti di luce. Senza parere volevo farle notare quella meraviglia...lei vedeva tutto, capiva tutto, ma aveva dentro quella sua grossa pena che scappava fuori, quella sì che tutti la vedevano e lei non poteva nasconderla. Le voglio bene ancora.” (cit. p. 483)

Quella volta, e poi quante volte, Dolores Prato ha scoperto che proprio di fronte a lei, come in uno specchio, si è rivelata la possibilità di una dimensione delle affezioni, da cui può scaturire un legame permanente con il mondo intorno, e un confronto con la privazione. Forse è quello, “unnonsoché” (cit. p. 36) che lei dice di avere cercato e di avere chiamato così. Contemplo la fragilità delle mani di sughero (tra-duco dal siciliano) nelle sue parole che raccolgono insieme in un quadro la qualità delle stoffe, i colori, il genere di fibre, l’uso proprio, l’uso improprio, l’esaltazione, lo scoramento, la collocazione dei materiali a un bivio pericoloso.

Ritorno al titolo del romanzo *Giù la piazza non c’è nessuno*, d’infanzia lontana, è il sapore di un’epoca, non è necessario ricordare tutte le parole della filastrocca nella loro sequenza logica. Dolores bambina salta alla conclusione, e la canzoncina così raccorciata con-tiene tutte le parole del vocabolario della Prato, è semplicemente la vita in continuo mutamento.

Io che con la lettura di Dolores Prato mi sono specchiata in alcune parole uguali o simili del mio siciliano d’origine, tengo in considerazione critica quello che a proposito dice toni Maraini: “Che emozione per me avere conferma...di un mio giovanile dubbio lancinante: le parole hanno frontiere in italiano? In Sicilia se chiedevo una “carpetta” in una cartoleria, nessuno mi prendeva in giro; a Roma appresi, vergognandomi, che non esistono “carpette” in italiano ma “cartelle” o “cartelline”; e che dire del “coppino” che non ho mai imparato (con mia madre che a “coppino” tiene fermamente) a nominarlo “mestolo”? Nella mia infanzia in Sicilia, a scuola si viveva una perenne diglossia a riguardo dell’italiano “ufficiale”. L’Italia è un viaggio tra parole e frontiere...non avevo mai formulato in piena coscienza questa avventura del mio essere nell’abisso interlinguistico e sociale delle parole. Devo ringraziare Dolores Prato.”

(Il timbro a fuoco delle parole, Città di Treia, 2000)

E per tutto quello che mi appare come possibilità indicata di risanare il corpo ferito, e mi sembra da indagare e approfondire l’inconclusione di cui parla Dolores Prato, mi si rende indimenticabile e aperta la fine del libro: “Eravamo tutti inconclusi, la zia, io, lo zio...Come il Sile, fiume inconcluso, fiume disperso.” (cit. p. 736)

Libri letti, in colloquio con Dolores Prato

Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori 1997

—, *Le mura di Treia e altri frammenti*, Città di Treia 1992

—, *Le Ore I*, Scheiwiller, Milano 1987

—, *Le Ore II*, Scheiwiller, Milano 1988

—, *Il timbro a fuoco della parola, voci in dialogo con Dolores Prato* (Lorenzini, Mizzau, Livi, T. Maraini), Città di Treia 2000

Monica Farnetti, “L’antibiografia di Dolores Prato”, in *Attraversare la tradizione: ri-leggere le Scrittrici del Novecento*, centro ideazione donna Giardino dei Ciliegi, 2000.

Perdita e non ritorno in Sujata Bhatt e Eva Hoffman

Brenda Porster

Due donne, due vissute assai diverse tra loro – per luogo e anno di nascita, percorsi migratori, origine sociale, etnica e religiosa: Eva Hoffman, nata a Cracovia alla fine della 2° Guerra Mondiale da genitori ebrei scampati per miracolo all'Olocausto, emigrata all'età di 13 anni a Vancouver, laureata negli Stati Uniti e adesso residente a New York; Sujata Bhatta, poetessa nata a Ahmedabad, India 10 anni più tardi, emigrata a 6 anni a New Orleans, cresciuta tra India e Stati Uniti, per poi approdare ca. 15 anni fa a Bremen, Germania, sul Mare del Nord.

Eppure, malgrado queste differenze di partenza, le due scrittrici sono accomunate nelle loro riflessioni da “soggetti migranti” da certe tematiche fondamentali: prima di tutto la perdita di una radicata senso di sé conseguente alla perdita della lingua madre. Dice la Hoffman:

“Le perdite peggiori vengono di notte. Mentre sto sdraiata in un letto sconosciuto...aspetto il ritorno di quel flusso spontaneo di dialogo interno che prima era la mia conversazione notturna con me stessa, il mio modo di informare l'Ego dov'era stato l'Es. Non arriva niente.” (p. 107, ed. inglese, la mia trad.)

Ciò che è “Perduta in traduzione” (il titolo dell'opera meglio conosciuta della Hoffman) è niente meno che l'integrità psichica del soggetto. L'io si scinde, si lacera, come si lacera il linguaggio: “... in poco tempo il polacco si è atrofizzato....Le sue parole non corrispondono alle mie nuove esperienze.... [mentre] In inglese le parole non sono penetrate agli strati della psiche dai quali una conversazione privata possa avere luogo.” (p. 107) Gli stessi segni linguistici si scindono:

“Divento incarnazione vivente della saggezza strutturalista; non posso non sapere che le parole non sono altre che parole. Ma è una saggezza terribile... questa radicale scissione tra parola e cosa è un'alchimia che prosciuga, che svuota il mondo non soltanto del suo significato ma anche dei suoi colori, le sue stratificazioni e sfumature – della sua stessa esistenza.”

Di questa perdita non ci sarà mai, per la Hoffman, un recupero totale, anche se in seguito si inserisce con successo nel ‘nuovo mondo’ americano, anche se diventerà padrona eccellente della parola scritta inglese. Il luogo di non-ritorno, dunque, è l'innocente, inconsapevole integrità della condizione posseduta prima della migrazione, condizione definita come pre-edenica nell'economia della sua opera, condizione per la quale la nostalgia non conoscerà fine.

Nella poesia di Sujata Bhatt la scissione linguistica si materializza, diventa corpo – la doppia lingua le cresce in bocca e la parola si strozza. In un suo testo giovanile, *In cerca della lingua*, scritto nelle sue due lingue, gujurati e inglese, Bhatt dice,

“Giorni che la lingua mi scappa / Non so trattenerla. / Sfugge come la coda della lucertola / che tento di afferrare, / ma la lucertola sfreccia lontano. / (mari jeebh sarki jai chay) / Non riesco a parlare. Non dico nulla. / Nulla. / (kai nahi, hoo nathi boli shakti)...” (*Il colore della solitudine*, Donzelli 2005, a.c.di P. Splendore, p. 35).

La lingua, oggetto di dolorosa riflessione, è sia la causa sia il luogo dove l'esilio e la scissione del soggetto si manifestano con maggiore chiarezza. Come per la Hoffman il segno si spezza, significante e significato non hanno più un rapporto integro, scontato:

“Giorni che tento di pensare in inglese: / ... Quando guardo in alto penso: / (aakash, suraj) / e poi: cielo, sole. / Non dirmi che è la stessa cosa, so / di cosa parlo. Pensare al cielo / È pensare a nere nuvole che portano neve, la prima neve arriva sempre nel giorno del ringraziamento / Pensare invece: / (aakash, usiman, aabh) / (mathay mota kalla kagda ooday) ... In alto volano

grossi corvi neri. / Sopra i corvi, il sole, sempre / il sole, non una sola nuvola / che promette pioggia, che promette grano / e riso, e verdure, e pane. Niente. / Solo corvi, corvi neri... (p. 43, 45).

Importante è che le due associazioni di parole, ‘sky, sun’ e ‘aakash, suraj’, rimandano a mondi incompatibili non soltanto per il loro paesaggio naturale ma anche, e soprattutto, per quello umano: il cielo grigio di Connecticut richiama la neve e il giorno del ringraziamento; il sole indiano è spietato, non porta la pioggia che significa la stessa sopravvivenza per una popolazione affamata. L’inglese è la lingua del presente, ma i dati sensoriali e antropologici che risiedono nella memoria si possono dire solo in gujurati:

“... mia madre in cucina, / mia madre che canta / mon mor megher shungay ... / Non riesco a sentire mia madre in inglese.” Nella commistione linguistica del testo, la Bhatt trova un modo di accomodare il presente inglese con la memoria del passato gujurati perduto, l’unico modo possibile per far fronte al dolore, l’unico luogo rimasto dove il sé possa di volta in volta ricomporsi, anche se, fatalmente, mai in modo definitivo.

Come una che si gratta una cicatrice che duole, la Bhatt continua ad andare dietro nella memoria per indagare il momento dell’iniziale sostituzione della lingua madre (a dire il vero la Bhatt parlava già tre lingue indiane all’età di sei anni), non trovando però altro che un vuoto, una cesura nella memoria che non verrà mai colmata:

“Non ho alcun ricordo / di me che imparavo l’inglese. / Nessun suono. Nessuna immagine. / Ho un vuoto nella mente. / Un vero niente.... Ma che cosa è successo quando ho cominciato / a imparare le nuove parole? / Che cosa è successo quando il gujarati / e il marathi e l’hindi... / hanno fatto spazio alle parole inglesi? / Sarà accaduto senza rumore, / a poco a poco – con la fragranza delle magnolie / che saturava l’aria” (*Ritorno a New Orleans*, Splendore p. 145, 147)

.In un’altra poesia sulla memoria e la nostalgia – impossibilità del ritorno, *Go to Ahmedabad*, dice,

“Dolore è / quando vado in giro per Ahmedabad / perché questo è il luogo / che ho sempre amato / questo è il luogo / che ho sempre odiato / questo è il luogo / dove non mi sento mai a casa / questo è il luogo / dove sarò sempre a casa /.... Dolore è / vivere in America / e non essere in grado / di scrivere neppure un maledetto rigo / sull’America.” (*Splendore*, p. 59, 61)

Non è la realtà americana, dunque, che nutre l’immaginazione poetica, è piuttosto la memoria del giardino dell’infanzia a Poona, oggi sobborgo di Bombay, un giardino appartenente ad un mondo che esiste ormai solo nella memoria – un mondo ricco di stimoli sensoriali, arcaico e irrecuperabile, salvo tramite la scrittura.

La pianista di Elfriede Jelinek e *Riflessioni su Christa T.* di Christa Wolf

Rita Svandrlik

Una relazione troppo intima, in cui non ci sia un equilibrio tra intimità e distanza, ha conseguenze rovinose e distruttive, a maggior ragione se si tratta della relazione tra genitori e figli, tra madre e figlio, tra madre e figlia. Il testo più noto di Elfriede Jelinek, il romanzo *La pianista* (1983), tratteggia una relazione assolutamente patologica tra madre e figlia, in cui la figlia Erika Kohut, un'insegnante di pianoforte che non è riuscita a diventare la famosa concertista che la madre avrebbe voluto, vive un rapporto simbiotico con la madre: da subito la madre l'ha costretta nel ruolo di sostituto del padre, assente perché finito in manicomio, tanto che madre e figlia dormono nel letto matrimoniale; Erika svilupperà così una posizione nettamente fallica. La madre controlla la figlia quasi quarantenne come se fosse una ragazzina appena adolescente, perché il pericolo da evitare con ogni mezzo è l'uomo, un uomo che si inserisca nella coppia madre/figlia; il programma educativo e di controllo poliziesco della madre prevede un'esclusiva concentrazione sugli esercizi al pianoforte e sul lavoro, in una continua e assoluta negazione del principio del piacere in ogni sua forma. Erika non ha alternative, si è sottomessa all'autorità materna ma ha sviluppato turbe e comportamenti sado-masochistici, descritti negli episodi di mutilazione e automutilazione, e di perversione voyeuristica. Il romanzo si può leggere in chiave psicoanalitica, anche se la teorizzazione del femminile da parte della psicoanalisi classica vi viene satireggiata; ma nessun commento, nessuna motivazione o spiegazione psicologica si legge nel testo, perché Erika non sente niente né a livello fisico (per questo si taglia con una lama, precisamente con il rasoio che era stato del padre, in varie parti del corpo, anche nei genitali, per una specie di escissione), né a livello interiore, semplicemente agisce i suoi sentimenti in modo performativo. La dimensione intima non trova alcuna espressione in questo testo, nel quale viene comunque sottolineato che la particolare patologia rappresentata non è una patologia individuale, non è solo un caso clinico, bensì si tratta di un caso esemplare all'interno di un sistema violento e alienante onnicomprensivo, in cui il piacere e l'eros non possono che essere vissuti in modo alienato e alienante, asserviti anch'essi al Dio Denaro, come risulta con grande evidenza nella scena della peepshow, su cui si concentrerà la mia analisi. L'episodio viene introdotto da un passo in cui Erika, camminando per strada, vede la scena di una madre che picchia violentemente la propria bambina, descritta come se fosse un oggetto inanimato. Ed Erika, austriaca e viennese, che per entrare in una cabina della peepshow installata sotto le arcate della sopraelevata viennese, passa come una "Herrin" (una padrona) tra gli uomini turchi e serbocroati in fila che attendono il loro turno – gli uomini viennesi in genere non si mescolano a questo pubblico - ricorda come la differenza di genere si incroci sempre con la differenza di ceto.

I rapporti economici dominano anche nel rapporto madre e figlia, Erika deve portare a casa tutto il suo stipendio che viene amministrato dalla madre, al fine dell'acquisto di un appartamento di proprietà.

Anche in questo testo, come ne *Le amanti* del 1975 e nella prosa *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr* di due anni successivo a *La pianista*, pure il male naturale, cioè la malattia e la morte, vengono rappresentati come conseguenza del male storico, cioè dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo e dell'uomo sulla natura, in un percorso circolare da cui non c'è scampo perché le madri sono le custodi più fedeli del sistema.

Elfriede Jelinek è stata membro e attivista del piccolissimo Partito Comunista Austriaco dal 1974 fino al 1991, quando diede le dimissioni; si è sempre dichiarata marxista e femminista. Tali circostanze mi fanno andare con la mente alle scrittrici della DDR di quegli anni, in particolare a Christa Wolf, per constatare immediatamente non il fatto più ovvio, e cioè che è difficile immaginare due scritture più diverse, ma per sottolineare come sia differente la declinazione dell'intimo e del globale. Nelle *Riflessioni su Christa T.* il filo conduttore è la rivendicazione del diritto inalienabile all'intimo, all'interiorità, che trova espressione in numerose variazioni e che viene vista come la dimensione irrinunciabile di un radicamento esistenziale e storico dell'individuo e in particolare del soggetto donna nella società; poiché Christa T. vive in una società che sottomette l'interiorità ai suoi scopi globali, non troverà alla fine altra via di fuga che la malattia che la condurrà alla morte; anche qui

dunque il male naturale viene interpretato come causato dal male storico (il giovane medico dice esplicitamente che la salute è data dalla capacità di adattamento), un male storico che certo non viene analizzato in modo così coerentemente marxista come accade invece nell'opera di Jelinek. A livello di scrittura infine, mentre nel testo di Jelinek il punto di vista della narrazione cambia continuamente, impedendo qualsiasi identificazione del lettore con le figure del testo, il romanzo di Christa Wolf non mette in atto strategie di impedimento all'identificazione con la protagonista e con la sua vicenda, narrata secondo moduli realistici. Potremmo allora interrogarci su quale tipo di scrittura presenti il tasso maggiore di resistenza e di capacità di denuncia.

Sconfinamenti e confini

Uta Treder

Ma noi vogliamo parlare di confini,
e siano i confini pur in ogni parola:
per nostalgia li attraverseremo
e saremo in armonia con ogni luogo.

Confini e il loro superamento, confini e sconfinamenti ecco il tema del nostro convegno racchiuso in quattro versi. Da queste parole di Ingeborg Bachmann che vivono della tensione fra le frontiere territoriali e il loro attraversamento, fra le barriere di comunicazione e il loro abbattimento le mie riflessioni prendono le mosse. Bachmann, nata nella Carinzia meridionale, dove confinano tre paesi – Austria, Jugoslavia, oggi Slovenia, e Italia – di frontiere territoriali e linguistiche si intendeva come pure la scrittrice chicana Gloria Anzaldù. Il mio percorso visita le sue *Terre di confine* e la terra negata di Hélène Cixous per soffermarsi, in un viaggio a ritroso nel tempo, sull'importanza che i concetti di "Grenzüberschreitung" e "Entgrenzung" hanno avuto per la critica letteraria di genere soprattutto in Germania negli anni '80 e '90.

Nella scia degli sconfinamenti gli studi delle donne hanno (ri)scoperto molte scrittrici del passato che del superamento degli angusti limiti del ruolo femminile e del mondo patriarcale hanno fatto il loro tema principale come è il caso del romanzo epistolare *La Gùnderode* di Bettina Brentano. L'opera non solo è il monumento di un'intima amicizia di due donne, la poetessa Karoline von Gùnderode appunto e Bettina Brentano, ma contiene anche una nuova "religione", inventata in conversazioni notturne, con cui le amiche vogliono "scardinare il mondo". In una sorta di anticipata prassi dell'affidamento Bettina, la più giovane, si proclama discepola dell'altra. Ma i ruoli sono fluidi: nell'elaborazione della nuova religione la discepola diventa spesso autorevole facendosi improvvisamente maestra. La "Schwebereligion", la religione dello stare sospese, si prefigge che le donne acquistino una soggettività forte e inconfondibile semplicemente seguendo le proprie inclinazioni. Questa soggettività però – e in questo sta il messaggio utopico e sovversivo – non è in contrasto con la collettività, ma ne è una delle armoniche voci corali. Le barriere fra dentro e fuori, fra soggetto femminile e mondo vengono dunque annullate così come viene azzerata l'opposizione fra il tempo della storia e la dimensione mitica fuori dal tempo poiché, abolendo le antinomie e le divisioni del pensiero binario, la "Schwebereligion" è capace di preparare una nuova comunità sociale fatta su misura del nuovo soggetto donna.

Farsi soggetto della storia e scappare dalla gabbia della convenienza e del decoro femminile lo sogna Annette von Droste-Hülshoff nella poesia *Alla torre*. Ma il superamento delle rigide norme sociali per la donna lo sa immaginare solo cambiando sesso e diventando un uomo che si lancia in pericolose avventure su mari e monti. A stimolare queste fantasie di sconfinamento sono il luogo in alto sulla torre, i capelli sciolti svolazzanti al vento e lo sguardo che spazia libero su un paesaggio di acqua e di cielo che pare infinito. Tuttavia le fantasie di sfrenamento e di sconfinamento che si lasciano alle spalle il microcosmo femminile e l'illibertà di genere rientrano alla fine del testo quando l'io lirico, prendendo atto della sua esclusione dall'ordine simbolico come soggetto in quanto donna, si vede costretto ad accettare i limiti del reale e a confinare i sogni eversivi allo spazio nascosto della torre.

Quanto reclusione e evasione, microcosmo e macrocosmo, confini e sconfinamenti per la donna che scrive stiano in un rapporto strettissimo, quasi di determinazione reciproca, lo esemplifica Emily Dickinson, coetanea americana della Droste. Murata viva nel carcere della sua stanza – carcere che sembra aver liberamente scelto – concepisce il corpus di poesie che sta nascendo sotto la sua instancabile penna e che non vuole pubblicare come parole che sempre più sconfinano verso il cosmo, come un'unica grande *Lettera al mondo*.

Chiudo la mia passeggiata sul crinale fra confini e sconfinamenti con l'ultima opera di Sophie von La Roche *Mein Schreibetisch* dove lo scrivania di questa scrittrice rococò, questo piccolo elegante mobile settecentesco, diventa il cosmo che contiene e cattura i segni del mondo: dall'autobiografia a storie altrui, da innumerevoli lettere reali e fittizie a frammenti e fantasie di ogni tipo, da consigli sull'educazione delle ragazze a descrizioni di viaggio, il tutto in due densissimi volumi.

***Simultaneo* o della traduzione - Ingeborg Bachmann**

Maria Luisa Wandruszka

«E allora nulla sarà perduto, se a volte non si trova per una parola la parola corrispondente. Se solo c'è la fiducia nel proprio dialetto, in ciò che in lui è traducibile e in ciò che rimane intraducibile.»

Così Ingeborg Bachmann nella bozza programmatica per una rivista europea nel 1963-64. *Simultaneo* è il titolo del racconto che apre la raccolta *Tre sentieri per il lago* (1972, Adelphi 1980) che, nell'edizione originaria tedesca, significativamente, porta proprio questo nome, *Simultan*.

La protagonista del racconto è la traduttrice simultanea Nadia, che a Roma, durante un congresso della FAO conosce un dott. Ludwig Frankl, viennese come lei. I due partono insieme per una breve vacanza. Per tutti e due questa interruzione del proprio lavoro professionale comporta un dissolvimento d'identità, «non c'era quasi più nulla che indicasse la sua identità» si dice di Nadia. A questo dissolversi della maschera professionale corrisponde un riaffiorare della parlata viennese «e a poco a poco lei ritornò alla vecchia cara cantilena, melodiava le sue frasi tedesche e le accordava alle frasi un po' svagate che lui pure diceva in tedesco, com'era eccitante dopo dieci anni poter riparlare in quel modo, le piaceva sempre di più». E Nadia incomincia a pensare al suo passato e a capire – finalmente – il perché della fine di una storia che era stata per lei importante. «La risposta venne perché non la cercava in francese, ma nella sua lingua, e perché ora poteva parlare con un uomo che le restituiva la sua lingua e che, di questo era sicura, era *terribly nice*». Questo «*terribly nice*» ci dovrebbe però mettere in guardia da una qualsiasi sicurezza tranquillizzante con la lingua d'origine. Non c'è possibilità di ritorno in un monolinguisimo arcaico. Un «"essere a casa" [...] non esisteva più da nessuna parte».

Però questa restituzione della lingua d'origine è indispensabile, così penso, per arrivare ad affrontare un'esperienza di "caduta", di crollo della propria immagine professionale. La "caduta" avviene a due tappe. A Maratea Frankl vuole ammirare il tramonto dal punto più alto, sale verso la statua di Gesù, una «enorme, gigantesca figura di pietra, avvolta in una lunga veste, con le braccia allargate». Nadia vive questa statua come una sua «distruzione», e si sdraia per terra, «le braccia allargate, crocefissa». Al Gesù glorioso, potente, lei oppone – come le mistiche, come per es. Susanne von Klettenberg, l'amica e maestra di Goethe – la sua identificazione con il Cristo crocefisso, oppone la *propria* «distruzione». Lei, che nella sua professione funzionava in modo perfetto, ma neutro, e che nel privato – come per risarcirsi – metteva in scena una femminilità esagerata e civettuola, ora affronta finalmente la *realtà patriarcale*.

Al mattino seguente, in spiaggia, prima di ripartire per Roma, Nadia comincia a saltare audacemente da uno scoglio all'altro: «si riprese stordita, si disse, è un dovere, io devo, devo vivere, e dopo uno sguardo forzato all'orologio si voltò per tornare indietro, aveva paura di far tardi, e allora si corresse, ma cosa mi salta in mente, che significa, non è affatto un dovere, io non devo assolutamente nulla, semplicemente io posso (*ich darf*).» E continua a saltare «e ad ogni balzo sentiva nel corpo una sicurezza nuova, mai conosciuta prima». Il dovere, lo sguardo forzato sull'orologio, vengono sostituiti dalla consapevolezza di avere il diritto di morire in qualsiasi momento, e proprio per questo di poter decidere anche di vivere. Questa nuova consapevolezza, questa nuova libertà, hanno a che fare con la fine dell'emancipazione, con la fine cioè dell'identificazione con la propria immagine professionale. Fine che,

significativamente, è preceduta e seguita da un'indagine sul nostro tema: la lingua nei luoghi del non-ritorno.

Ritornata nella camera d'albergo Nadia cerca di tradurre una frase dalla Bibbia che trova accanto al letto. La perfetta traduttrice simultanea sperimenta allora la sua più grande disfatta: «Non sarebbe mai stata capace di tradurre quella frase in nessun'altra lingua, sebbene fosse convinta di sapere il significato di ciascuna di quella parole e come andavano usate, e tuttavia non sapeva di quale sostanza quella frase fosse fatta in realtà. Non riusciva in tutto, appunto.» La frase della Bibbia, in italiano, è: «Il miracolo, come sempre, è il risultato della fede e d'una fede audace.»

A mio parere Nadia non la sa tradurre perché la fede in un Dio potente, patriarcale (come il Gesù della statua di Maratea), artefice di miracoli, le è impossibile. Perché a quella frase non corrisponde nulla nella sua esperienza. Ma *solo ora* se ne può accorgere, *solo ora*, questa non-corrispondenza diventa per lei rilevante.

E così un "miracolo", ma uno del tutto laico, succede proprio a lei. Perché il non riuscire nella traduzione, la sconfitta professionale, è in realtà una conquista. La ri-conquista del legame tra parola ed esperienza è resa possibile – leggiamo ancora la citazione che ho posto all'inizio – dalla «fiducia nel proprio dialetto». Fiducia e fedeltà ad un dialetto al quale non corrisponde più alcun luogo.

Allora mi (vi) domando: forse questo non-luogo del dialetto è una *condizione necessaria* per il suo potere salvifico? Per la sua capacità di trascendere il mondo piatto del "simultaneamente corretto"?

Alla fine del racconto, nel bar dell'albergo, Nadia riesce ad accettare gli uomini che seguono fanaticamente il *Giro d'Italia* sullo schermo della televisione, come il ragazzo barista che non le risponde, tutto preso ad incitare il suo idolo Adorni. (E accetta ora anche, presumo, la fissazione del suo Dott. Frankl sulla cernia che lui aveva in questi giorni inseguito tenacemente con il suo arpione.) Ecco la fine del racconto:

Ma mentre se ne andava, quando aveva già preso la mano di lui, si voltò indietro, perché le era venuta in mente la cosa più importante e la gridò al ragazzo che aveva visto la vittoria di Adorni.

Auguri!

Questo grido, in italiano!, è linguisticamente un po' incongruo ("Auguri" per la già avvenuta vittoria del suo idolo?). E la Bachmann sicuramente lo sapeva.

Mentre la traduzione della frase biblica sarebbe stata sicuramente corretta, ma non corrispondeva ad un'esperienza – e perciò era ormai impossibile ad una Nadia che all'esperienza vuole rimanere fedele – il grido al ragazzo è strano, ma è «la cosa più importante». E, sicuramente, viene compreso.

Posta aerea celeste *tracce per una microperformance*

Stefania Zampiga

Perché Posta Aerea Celeste?

‘Di Luna Piena E Di Luna Calante’- di Dionne Brand- mostra bene come la globalizzazione continui spesso a basarsi sullo sfruttamento del ruolo della madre, che resta, a livello sociale e simbolico, quella tenuta a risolvere diverse contraddizioni del globale e dell’intimo. La figura della ‘madre/misericordia’ – una sorta di Signora Ramsey che assume colori, classi, nazionalità diversificati – è ancora bene impressa nella nostra memoria. Quello è il soggetto femminile ancora più accettato. Scrivere a una madre morta in quest’ottica, come fa una delle protagoniste di Brand, sembra coincidere con il fatto di scrivere a un mare aperto, perché l’immaginario collettivo l’ha anche idealizzata così. Allora il corpo di chi scrive si abbandona a un sogno rappacificatore e lascia fluire i rivoli di una propria identità non ricomposta.

Nel libro di Brand la scrittura è il luogo che ha dentro la frattura ‘irricomponibile’ della realtà – tutta la distanza spazio-temporale delle contingenze intime, strettamente intrecciate alla globalizzazione – eppure ha ancora spazio per costruire un altro paesaggio, dove viene riconosciuta e definita la fisionomia di un desiderio di contatto non del tutto soggiogato: le parole sono abbracci e carezze, ma con propri colori e ritmi. Un contatto, che in questo ambito non sacrifica le curve e le discese della propria presenza, ma restituisce i contorni profondamente umani di chi lo agisce. Dentro alla scrittura si può così comprendere la legittimità di un soggetto che può aver avuto bisogno di allontanarsi materialmente dalle varie comunità in cui avrebbe dovuto vivere (anche quella nera ha le sue evidenti contraddizioni), in modo tale che paradossalmente il suo gesto costruttivo più chiaro sembra essere quello di aver lasciato. Dal ‘non ritorno’ della anonima e amorfa città occidentale scaturiscono parole che si muovono e vanno a incontrare la propria interlocutrice. Allora dentro all’azzurra letterina leggera che dà il titolo al capitolo del libro a cui mi riferisco, chi legge attinge a piene mani all’umanità della storia che viene raccontata. È vero che il ‘dialogo’ con i morti può essere tra i più facili perché chi scrive sembra avere tutto lo spazio che prima non poteva avere, e dunque chi scrive si restituisce accoglienza, in un certo senso. È vero anche che dunque si tratta di un discorso che non si ricongiunge mai – come ricorda Mariangela Gualtieri nella sua poesia al padre defunto – la propria solitudine resta la cifra principale, ma forse anche la solitudine è un concetto con confini da rivedere...

Fraasi dal testo di Brand che trovo significative al riguardo

1. cara mamma, spero che tu stia bene e che tu goda di ottima salute.
 2. volevo pensarti così come ti ho vista spesso, sdraiata sul fianco del letto come facevi di solito, con la lettera, le dita tozze e piccole che di tanto in tanto te la portano agli occhi per vedere se magari riesci a leggerci fuori dell’altro, magari per sentire e immaginare..
 3. volevo ..immaginarli lì, sdraiata, a stringere la mia lettera come se io fossi la tua vita, i tuoi occhi lontani dove mi trovo io.
 4. volevo immaginarli a litigare con qualche bimbetta per aver smarrito la mia lettera, come se ti fosse tanto indispensabile averla e avere qualche traccia di me lì vicino. (213)
 5. ti immaginavo che tu desiderassi da morire quella lettera
- (ti sto scrivendo questa lettera perché non ho cose normali da raccontarti.....come posso inviarti questa lettera? non volevo mandarti nessuna storia che non riuscissi a sopportare io stessa. voglio mandarti parole leggere e inaspettate...com’è che vado sempre a sbattere la testa contro la normalità – e che spesso la manco?...non mi va che le persone mi donino qualcosa, spaventoso

aver a che fare con la loro umanità, tastare le loro viscere umide, molli... quando penso di scriverti la stanza si tinge di celeste... non mi va di essere la donna che si coccola una lettera...quella donna sei tu...se ti avessi scritto abbastanza parole...se te li avessi mandate invece di scrivermele nella testa...magari mi sarei retta in piedi... a volte tramavo contro di te o ti dimenticavo del tutto ma non appena chiudevi gli occhi per troppo tempo mi preoccupavo.)

6. volevo informarti che ho un lavoro all'ufficio postale.
7. cara mamma, spero, spero tanto che tu stia bene

Possibili oggetti

carta velina per tracciare una mappa (fruscio tra le dita, srotolare...'scorrere le dita lungo il contorno, poi lungo le increspature del foglio') carta sminuzzata calypso

Possibili azioni

1. smistare lettere e vedere in che direzione vanno (atlante? mappamondo? bandierine di risico?)
2. nascondermi, essere invisibile (anche alla sorella- 'l'ho vista e mi sono nascosta', al marito-' mi sono trasferita per evitare..', alla figlia- 'odiavo la bambina', 'non volevo gente a cui badare. non volevo essere il tipo di persona per cui la vita è un peso'- al fratello ecc).
3. ballare in modo sfrenato (frammento di felicità 'ballo qualsiasi cosa'...'ballo da sola in mezzo alla pista con la luce che mi gira intorno e ballo..')
4. cercare di ricostruire i modi concreti di un contatto con la madre (carezze, abbracci, baci, vicinanza- la madre è il centro vuoto)
5. ricostruire l'intenzione di una lettera (per accarezzare la propria figlia, per tornare in contatto con l'aria di casa- 'voglio un villaggio, una riva, uno scoglio al largo nell'oceano...un villaggio dove poter restare e non uno da voler lasciare...un villaggio che desidero, con una luce dentro a una casa di legno ...mi vengono in mente solo le stanze piene zeppe e la scomodità', per raccontare del fratello criminale- 'Prete mi ha succhiato i seni quando la casa era piena zeppa e dormivamo nello stesso letto, provo repulsione', affermare che le prostitute - 'almeno loro lo sentivano ogni istante della vita'-, stanno meglio della sorella serva- 'lei puniva se stessa quasi dovesse soffrire solamente perché ha dato via suo figlio... Sese era piccola e riservata come gli angoli della casa'-, la città è sporca- 'è come se una pustola fosse scoppiata dal terreno per farsi città... qui marciscono tutti, siamo sudici e decrepiti ', per affermare che la mamma non c'è più- 'tu sei morta ')
6. col phon sventolare le lettere, o dalla cassetta o dal pavimento (libertà? confondere i confini? idee?) 'tutte le lettere celesti svolazzanti sui tuoi sospiri, ora non potrebbero più guadagnarmi la salvezza '.

Un possibile sottotesto

Cara, sei lontana. anzi, diciamocelo, non ci sei più, là, lontano, non ci sei più, cara! però ti parlo come se tu ci fossi ancora tutta, al presente. il tuo cuore-corpo ha sempre avuto per me la consistenza di un mare che accoglie tutto, lascia entrare e uscire, e anche lascia spazio agli spostamenti. da un posto a un altro. tu non ci sei più ma quando c'eri non ti sei spostata lontano da dove sei nata, forse perché non potevi o forse perché non ti interessava troppo cambiare, il mare è già ampio di suo. Cara, e così tu hai scelto di vivere giorni -culla, vanno avanti e tornano indietro, avanti e indietro- e tu ami questo ritmo-onda regolare, nonostante ci potrebbe essere altro al di là dei giorni-culla e dei mesi ninnananna.

cara, così anch'io ho scelto un liquido per avvicinarmi a te e al tuo mito di cuore-corpo-mare. Sto nuotando dentro a un liquido nero, o così me lo immagino. Anche questa è a modo suo figura amniotica. Assolve più di una funzione: mi muove fra le righe, mi fa entrare e uscire dalla pagina, ma anche mi agita e distorce, evocando lontananze e il mutamento dei dubbi.

cara dolce, tu sei come un foglio accogliente su cui posso schizzare i miei sbalzi di umore il mio non avere troppi segni di una sintassi affettiva facilmente leggibile. rifiutando la grande famiglia delle frasi convenzionali, so soprattutto dire parole singole dove posso abitare come dentro a un monolocale. grumi di scritture per tracce di amicizie o sussurri di amore ne costituiscono il volume. in generale mi faccio abitare da desideri che riscrivo continuamente, almeno con qualche variazione rispetto a quelli che conosco già; infatti non riesco a stare.

cara, tirar fuori la propria rabbia potrebbe voler dire corrugare il mare dei giorni-culla e sollevare la parete di un'espressione verticale, che potrebbe distruggere tutto, un vero e proprio tsunami. tirar fuori la rabbia potrebbe voler dire distruggere, appunto, il disegno rassicurante del mare che quasi tutti sanno stendere. Lo sai questo, vero?

cara, io non sono te. la tua energia non è la mia. Però qui, lontano, adesso, respiro, respiro quello che non riuscivo a respirare prima. Respiro l'aria di un margine vuoto, o quasi, perché ancora non troppo frequentato. da lì sbircio lettere di altre e di altri e allargo la mia geografia studiando i caratteri dei mittenti e dei destinatari. in questo modo sono attiva, senza immergermi nel flusso di affetti regolari.

cara, io sto come altra parola. parola un po' sbilenca, parola che pratica equilibri sui bordi. certo che ricordo parole che mi hanno aiutato a formarmi, che mi hanno nutrito. però non mi calzano più.

mi consola il fatto che sento arrivare altre parole che mi sapranno leggere e, senza pretendere di contenermi tutta, si collocheranno con agio accanto a me per costruire frasi che respirano.

cara, ti scrivo per dirti che ti voglio bene e che ti sono vicina.