

La disposizione degli oggetti ci tradirà?

Performatività degli oggetti

Con il convegno “Scansioni irregolari”, organizzato in preparazione di questo convegno biennale, noi di Firenze avevamo pensato di estendere il tema ‘personagge’ a figurazioni e oggetti letterari in relazione di contiguità con il contesto, s/oggetti eccedenti e obliqui palesemente attraversati dall’inconscio, dagli affetti e dal socio-politico, che costringono a pensare altri/menti. Nella realtà così “spettinata” (Jelinek) come l’attuale – dicevamo – quali libri o fumetti o film, quali spazi figurali, quali movimenti narrativi, quali rapporti fra umani, non umani e l’ambiente, s’impongono al nostro sguardo? Si cercavano transazioni fra l’io e il mondo, scansioni differenti fra chi legge e chi scrive, sia per riflettere sui corpi in relazione con paesaggi, oggetti, animali, guardando alle ingiustizie della Storia, sia per parlare di altri incontri obliqui con oggetti in testi dove le resistenze femminili agiscono tra opacità e responsabilità, fra affettività e passione politica.

Ora vorremmo proseguire chiedendoci come forme non umane agiscono o si performano; come gli *oggetti* diventano *attanti* nel mondo umano anche in letteratura.

Se, ascoltando Michel Serres, ci sembra che l’umanità cominci con le cose, nasca dal nostro incontro con gli oggetti-mondo; se consideriamo ogni artefatto materiale un attore-rete nel tempo-spazio; se stiamo attente ai segni e disegni sensoriali di un incontro, noteremo la concatenazione di testi, avvenimenti, assemblaggi, e noteremo che si scambiano affetto ed energia. Il nostro corpo è il prodotto della nostra esperienza immediata, in continuo scambio con le *cose*.

Poiché è l’affetto a porci in relazione costitutiva con persone ed entità del mondo, potremo domandarci come affetto e performatività orientano il modo in cui corpi e s/oggetti occupano lo spazio sociale (Sara Ahmed). Gli oggetti materiali sono f/orme spaziali che possiedono varietà di spazio-temporalità; entità diverse hanno temporalità e corporalità diverse, ciascuna con il proprio relativo *timescape* (orizzonte temporale). Invecchiamo prima di molti oggetti che possediamo e che di solito ci sopravvivono – la loro sopravvivenza sembra diventare misura della nostra durata temporale. Formano una geografia del tempo? Sappiamo ricostruire la memoria storica legata a un oggetto (la vertigine geostorica di Anne Michaels ma anche con tecniche non-rappresentazionali come

scavi, etnografie, mappe e diagrammi, edifici, software, performance...); valutiamo costantemente il dis/adattamento degli oggetti; indaghiamo sulle reti di potere che li costruiscono... Questo per quanto riguarda l'oggetto-in-relazione.

Un esempio di oggetti di relazione affettiva tra soggetto e oggetti, suggerito da Roberta Mazzanti, si trova in *La fontana della giovinezza* di Luisa Passerini (Giunti, 1999, 14-15):

Rientrò finalmente in casa e andò in cucina per farsi il tè. Il beccuccio della vecchia teiera in ceramica grigio ardesia versò il liquido con grazia servizievole. Provò gratitudine verso quell'oggetto, che le parve quasi animato, dotato della sua stessa stanchezza e di una quieta, non pomposa gentilezza; da anni l'aspettava durante le assenze e la serviva nei periodi di permanenza. La sopportazione della teiera, dignitosa vecchia e fragile, la confortava: vi riconosceva aspetti del suo corpo, mentre altri oggetti nuovi fiammanti, che pure l'attraevano, le restavano estranei. Il ferro da stiro, l'asciugacapelli, lo spremiagrumi appartenevano a una nuova generazione, più leggera e spensierata. Lo spremiagrumi ne aveva sostituito uno precedente, grosso e pesante, che non era completamente fuori uso, ma mostrava da tempo una lunga crepa ormai nera. Per questo si era convinta che fosse antigienico continuare a usarlo e aveva comprato una nuova macchina, maneggevole e poco costosa, che prometteva di durare meno a lungo ma che avrebbe potuto a sua volta essere rimpiazzata facilmente. L'elettrodomestico sostituito era nascosto in una zona retrostante della dispensa, perché le era mancato il cuore di buttarlo via.

Ma dell'oggetto "in sé", del suo corpo-archivio, è più difficile offrire un modello. Si intende in questo caso *l'oggetto come evento*: non la genesi e causalità dell'oggetto, ma l'oggetto nel suo continuo inconscio interpolare/interpellare (*affordance*), là dove la materialità diventa energia senziente-sentita (Thrift, 17). Quale narrabilità hanno questi istantanei passaggi? Riusciamo a sospendere la non-referenzialità del linguaggio? Era questo che interessava a Gertrude Stein quando costruiva con le parole i contorni di un oggetto; l'inadeguatezza della rappresentazione, la non corrispondenza della lingua, non solo rispetto alla realtà, ma rispetto alla comunicazione tra esseri umani?

Nigel Thrift ricorda che la lingua e i linguaggi hanno un ruolo sia rappresentativo sia coordinativo e performativo: coordinano spazi di azioni condivise. Ma quali pensieri e azioni coordinano le parole nel tempo-spazio, se il corpo non ricorda il passato, ma anzi lo riproduce, lo rappresenta, lo rivive (221)? La lingua da nome diventa verbo, estrae e performa le relazioni tra umani e non; **fa, agisce** il sapere del non-umano: come avviene questo? Se ascoltiamo e interpretiamo la risposta delle cose, la loro "disposizione genetica" e il loro "ante-conscio tecnologico", "non solo la nostra esistenza articola l'esistenza di un oggetto attraverso il linguaggio delle nostre percezioni, ma l'oggetto sollecita da noi quel linguaggio e allo stesso tempo sollecita la nostra sensazione di esperienza corporea" (Thrift/Schwenger, 9). Catturare le tracce di questo scambio involontario, di questo *affetto*, richiede una "poetica dell'emanazione di energia" (12), una "poetica dell'impensato... di

un mondo latente” (16) di cui le teorie dell’affetto (in quanto studio dell’essenziale emanazione delle cose) sono espressione.

In un frammento, la poeta Jozefina Dautbegovic pone la domanda che dà il titolo a questa proposta, *“la disposizione degli oggetti ci tradirà?”* e aggiungendo altrove, *“Come farà la casa a sapere che le appartieni?”*, cerca *“il codice con il quale tutte le porte della casa si spalancheranno da sole”* (in *“Non si può fare così”*).

Il workshop avrà la forma di uno scambio che non prevede relazioni individuali, ma piuttosto una discussione sui temi emersi negli interventi pervenuti e qui riportati.

Clotilde Barbarulli barbarulli@tiscalinet.it
Liana Borghi liborg@cosmos.it

Clotilde Barbarulli

La memoria degli oggetti

Pensando agli oggetti nelle scritture *migranti*, emerge la valigia come oggetto-in-relazione: Jozefina Dautbegović, poeta bosniaca e croata, nel 1993 sfollata a Zagabria, in “La patria nella valigia” racconta dell’attenzione amorosa con cui disfà l’unica valigia arrivando in un albergo, per disporre le cose nei vari piani dell’armadio e ritrovare così, appena entra in camera, il suo paese. Anche Ugrešić, fuggita dall’exJugoslavia, si accorge di possedere solo una valigia: “è la mia unica realtà. Nemmeno i timbri, che si sono moltiplicati nelle pagine del mio passaporto, mi convincono abbastanza della tangibilità dei miei itinerari”. A 45 anni, in un anno, perde per la guerra casa, amici, lavoro, sia la possibilità di rientrare in patria, sia il desiderio di farlo: “mi ritrovai in giro per il mondo con una borsa nella quale c’era lo stretto necessario, proprio come se il mondo fosse diventato un rifugio antiaereo” (Ugrešić, p. 276, p. 206).¹ Le valigie, sempre pronte, contengono “un’essenzialità biografica” che ricompona un mondo (La Cecla, p. 128): la disposizione degli oggetti al suo interno può cambiare senza tradire i ricordi. Se la frase “lo stretto indispensabile” accenna al bagaglio da viaggio, tuttavia mi sembra anche riguardare le appartenenze, è qualcosa di necessario per la cura e la conferma di sé: direi che sia l’esule stessa a diventare metaforicamente “lo stretto indispensabile”.

Ma è la francosenegalese Fatou Diome, con *Kétala*, che ribalta lo sguardo sugli oggetti, cosicché la valigia, con *lo stretto indispensabile*, diventa una protagonista del libro con il resoconto del viaggio da Dakar in Francia, dopo essere stata riempita fino all’inverosimile e trasportata senza alcun riguardo dai facchini, cosa di cui si lamenta molto. Diome coglie così la “poetica dell’impensato di un mondo latente” (Thrift), offrendoci lo sguardo delle cose sulla vita di una donna. Attraverso la voce degli oggetti fra culture – dal vasellame, al cuscino all’antica maschera africana – intende criticare sia la marginalizzazione dei migranti nell’Europa, sia la mentalità omofobica africana, che, nella salvaguardia della virilità maschile, sacrifica le figlie. Alla scrittrice preme denunciare l’aridità degli umani, la loro incapacità di ascolto, la povertà dei sentimenti e usa la strategia narrativa degli oggetti che rievocano l’esistenza di *Mémoria* (nome parlante²), passando direttamente dal mondo silenzioso della percezione a quello dell’espressione creatrice: le interessa non tanto il complesso dibattito sulla rappresentazione e la realtà,

¹ Vedi anche Toni Maraini, *Ultimo tè a Marrakesh*; Ugrešić, *Il ministero del dolore*; “Dismatria” di Igiaba Scego.

² *Mémoria*, dice l’autrice, è una astrazione della *mémoire*, in latino.

quanto il tema della memoria e dell'oblio, chiedendosi cosa resta, dopo la morte, della vita di una donna.

La storia di Mémoria, colta bella e intelligente, si colloca nella violenza del pregiudizio, e sarà immolata sull'altare dei codici dell'opinione pubblica, attraverso il matrimonio con Makhou che solo dopo scoprirà omosessuale e amante dell'amica Tamara (in realtà un uomo, Tamsir). In vista della spartizione dei beni (*Kétala*) della giovane, rientrata a Dakar per morire, l'autrice ricostruisce la sua vita dando la parola a mobili ed oggetti che, secondo una concezione animista (in Senegal precede e coesiste con l'Islam) hanno in qualche modo assistito a frammenti dell'esistenza della loro proprietaria. In quella camera, spazio saturo di significati e di sentimenti, la maschera africana spiega che nella cultura orale si mantiene la memoria di chi muore attraverso i racconti dei familiari, perciò – di fronte al pericolo di essere dispersi - propone che ognuno rievochi momenti di Mémoria, ricomponendo i frammenti nelle 6 notti e nei 5 giorni che separano dal *kétala*. Così resterà ricordo del complesso percorso della giovane donna contro "l'ipocrisia della società", perché solo l'oblio banalizza cose, persone, fatti. E, a sua volta, ogni oggetto allora, anche se disperso, se ne andrà con una immagine dell'amata defunta.

Sono gli oggetti dunque – restituendo l'esperienza corporea dei vari momenti di Mémoria – a cercare di fissarla in un "discorso di ricordo" (Barthes), anche se "per dipingere una vita occorrono tutti i colori della notte":

Le sedie si appollaiarono sulla punta dei piedi, le poltrone girevoli si inclinarono, il tostapane aprì la sua bocca sdentata, la tavola si avvicinò a quattro zampe, il computer non fu più che un occhio fisso, in ascolto. Ognuno manifestò la sua inquietudine a suo modo, ma tutti condividevano la stessa impazienza e testimoniavano alla porta un'attenzione particolare. Felice di un tale interesse, la Porta rilasciò l'informazione come si libera una farfalla. [...] Gli umani avevano deciso di fare il *Kétala* di Mémoria, la spartizione della sua eredità (p. 16, trad. mia).

Le cose che hanno accompagnato Mémoria nei suoi transiti di migrazione dall'Africa all'Europa all'Africa non sono state trattate come puri oggetti, ma hanno condiviso speranze e delusioni nel contatto col suo corpo, a seconda della loro specificità: così il cuscino e il divano la abbracciavano nei pianti, mentre i piatti hanno partecipato all'allegria della convivialità e dei momenti di complicità amorosa. Solo gli oggetti, testimoni silenziosi delle vicende di Mémoria, "voci dell'assenza" possono provare a "ricostruire, insieme, il puzzle della sua vita". Se la via principale di comunicazione delle emozioni sono i comportamenti non verbali, come il tono della voce e i movimenti del corpo, l'orologio al polso di Memoria sentiva le variazioni delle sue emozioni attraverso le pulsazioni e crede di poterle narrare meglio: del resto gli orologi *sfogliano* la nostra vita

(Manganelli). La scrittrice americana Nicole Krauss, nel libro *La grande casa*, mette al centro la scrivania, imponente, massiccia, inquietante, che passa con i suoi diciannove cassetti fra continenti e generazioni: la scrittrice Nada si sente invitata dalla scrivania stessa, e, quando si siede e posa le mani sulla superficie, avverte “un segreto fremito di gioia”, come se l’oggetto le trasmettesse consapevolezza delle sue capacità (Krauss, p. 235).³ Ma nella tessitura narrativa di Diome la rappresentazione degli oggetti si dilata ad esprimere il potere della fantasia nel dono di saper offrire l’immagine di ogni oggetto narrante come se fosse quella del ventaglio ripiegato che – prendendo spunto da Benjamin – aprendosi, rivela la sua emotività e svela tratti della persona che lo usa e lo ama. Attraverso questa scelta narrativa ogni oggetto, investito nella sua materia da passaggi letterari, così passa da un’esistenza “muta, a uno stato orale” (Barthes 1974, p. 191), per risignificare l’esistenza di una donna.

Sono oggetti che hanno rappresentato per *Mémoria* legami con le persone amate, ricordi di momenti importanti, e che non riflettono quella ossessiva visione dell’oggi legata al consumo: arrivano in fasi diverse e quindi conservano tracce differenti di esperienze. La nostalgia dell’amata proprietaria è per gli oggetti uno spazio affettivo che crea spazi di memoria, in un processo fluido e complesso che cerca di ricomporre i frammenti, attraverso una storia che restituisce ribellioni, mediazioni, conflitti, trasformazioni: è come un oggetto prezioso ricostruito che pure porta i segni delle ferite e dei traumi del contesto sociale. Il passato, specie per le donne, è un terreno disomogeneo, denso di acquisizioni ma anche di soprusi: per *Mémoria* è una ri-composizione di esilio, di imposizioni, di perdita, di speranze, di violenze. Gli oggetti, che ci accompagnano nella vita e ci sopravvivono con il loro carico di memorie e di silenzi, qui sembrano – a differenza degli umani – assumere le responsabilità legate all’eredità affettiva ricevuta.

Così resi umani, gli oggetti ed i mobili appartenuti a *Memoria* coinvolgono chi legge in un percorso di evocazione e scrittura in cui, fondendo il tempo del ricordo con l’oggetto che rammenta quel momento, viene ricomposta l’esistenza di *Mémoria* dalla fanciullezza al matrimonio al viaggio a Parigi, i momenti-chiave della sua breve vita. Le cose, antropomorfizzate, coinvolgono il lettore/la lettrice in un movimento di conoscenza e di appropriazione che porta a compiere quel salto necessario a spostarsi dalla possibile rappresentazione delle cose all’evento del loro darsi, un trovarsi in mezzo agli oggetti, “coinvolti nella fluidità del loro scaturire” (Berto, p. 199).

³ A. M. Homes in *La sicurezza degli oggetti* mette in scena oggetti come sostituti di persone, per rassicurarsi o per compensare pulsioni affettive, così le lenzuola di lino e la bambola Barbie.

Se l'io solo nello sguardo e nel racconto dell'altro/a sopravvive (Cavarero, Arendt), qui è agli oggetti che viene consegnato il significato delle azioni di Mémoria: il ricordo che un soggetto mostra di conservare a proposito di un evento è influenzato dagli altri, perciò anche gli oggetti – filosofeggiando e contendendosi l'affetto maggiore di Mémoria – cercano, nel confronto, una biografia, inevitabilmente imperfetta, che tenti tuttavia di rispettare il percorso accidentato di una vita, fra contraddizioni e crepe, fra desideri e divieti, fra necessità economiche e problemi propri del contesto sociopolitico. Così anche gli oggetti si confrontano sui frammenti di ricordi evocati, per cui la definizione del passato è comunque oggetto di conflitti e negoziazioni soprattutto nel raccontare il non-detto attraverso pianti e silenzi. La parola 'chéri' – di cui gli oggetti non conoscono il significato – viene associata a momenti felici per Mémoria, perché, come racconta il piatto, allora si addolciva e gli occhi le brillavano mentre abbracciava Makhou. Dissertano anche sul linguaggio: l'orologio così, creando la parola *mot-moter*, e dissertando sui dizionari con il fazzoletto, vuole indicare quando le parole messe insieme culminano in un'idea: "significa soprattutto scrivere, trovare le parole, raffinarle, infilarle in una sequenza, farle scorrere sul filo del pensiero" (pp. 117-118).

Gli oggetti narrano secondo la contingenza degli accadimenti, in una strategia narrativa che valorizza i frammenti, ma talvolta cercano le spiegazioni, scavano nell'intimo. Così discutono sull'accettazione del matrimonio imposto dal padre, per paura di essere espulsa dalla casa: Mémoria, che pure voleva essere libera di studiare e danzare, sceglie il compromesso a scapito della propria libertà. Ma nella casa dei suoceri resta "intatta" – racconta con dispiacere il piccolo pareo – nonostante l'uso del "Dialdiali" l'insieme delle perle che le donne si mettono intorno alla vita, un oggetto erotico indossato al di sopra o al di sotto del "bethio" dai ricami maliziosi impregnato di profumi. Mémoria scopre l'inganno di Makhou, ma continua a subirne il fascino e s'illude di iniziare a Parigi una vita davvero coniugale. Dal libro emerge un'inquietudine del corpo ed una sessualità mai pacificata, una complessità biografica propria di una donna che ricerca ostinatamente amore, felicità, un suo spazio nel mondo.

Gli oggetti così, in una forma di animismo, riflettono sul carattere degli umani, smettono di parlare quando Makhou entra nella stanza perché si mette a piangere e rispettano il suo dolore. Hanno anche i difetti degli umani, ad esempio quando si deve eleggere un presidente dell'assemblea tutti vorrebbero comandare. Gli oggetti hanno una memoria viva e palpabile. La domanda, ora esplicita, ora sottintesa continua a circolare: cosa resta di una persona dopo la morte? Forse solo gli oggetti ci conoscono veramente, gli oggetti che ci hanno accompagnato nei momenti più intimi. I familiari si sono solo serviti

di Mémoria, mentre le cose si preoccupano di conservarne il ricordo: “Ognuno di noi è una traccia della storia di Memoria, se ci separano non resterà nulla di lei (dice il fazzoletto)”.

Mémoria, visti inutili i suoi amorosi tentativi per cambiare l’orientamento sessuale di Makhou, attraverso anche la ricerca di libri e spettacoli teatrali densi di passioni, alla fine si separa, e attraversa un periodo economicamente difficile, come testimoniano il portamonete ed i piatti a lungo mai più usati. Trova un lavoro di danza erotica in un locale notturno, “la sola di colore ammessa” per “infiammare il pubblico”, tuttavia i soldi non bastano per sostenere i suoi ed allora inizia a prostituirsi, consolando diversi mariti francesi, in varie città. Coumba Djiguene, la ‘venere nera’, una statua dai grossi seni che designa la maturità della donna per il matrimonio e la maternità nella cultura africana, non vorrebbe questa svolta nella vita della sua proprietaria, ma l’orologio si arrabbia: “Non riscriviamo la sua vita, la raccontiamo: una biografia è archeologia, non chirurgia estetica”. Mémoria ha raggiunto un certo agio, mentre i familiari si arricchiscono, ma all’improvviso ha una brutta notizia del medico, conferma l’orsetto grigio che dormiva con lei e che viene strapazzato e bagnato di lacrime. Mémoria chiede a Makhou di essere accompagnata a morire in Africa, dove i parenti di lei – che hanno beneficiato dei soldi inviati – non vogliono vederla, ritenendo che certe malattie incurabili tocchino solo ai degenerati. Makhou allora trova il coraggio di parlare della sua omosessualità accusando i genitori di ipocrisia e si dedica a Mémoria fino alla morte, per poi mandare via i familiari interessati solo alla divisione dei beni:

Sono pronti a spartirsi le tue cose, anche se ti hanno abbandonata alla solitudine della malattia: Che sanno delle tue pene, per rivendicare i tuoi oggetti e i tuoi abiti, che ne sono impregnati? Che sanno delle tue notti per poter dare loro i soldi? [...]Fuori di qui, banda di rapaci! Non vi permetterò di saccheggiare la memoria della mia donna [...] lasciatemi l’integrità delle sue tracce, a me che so come era, come rideva, come piangeva, cantava[...]. Io conserverò le sue cose. Le curerò. Le ascolterò parlarmi di lei (p. 272, p. 275).

Ricordare – in questo romanzo – è un atto complesso che si pone tra realtà e immaginazione, tra volontà e desiderio, tra i fatti e l’oblio, nella violenza epistemica della cultura maschile dominante, in Senegal come in Europa: quella della giovane donna è una *memoria in fuga* (Corona), fra dissidenza, emozioni, nell’ordine sociale in cui si è svolta, come donna e come migrante. Ricostruire la storia di Mémoria da parte degli oggetti prima della spartizione data l’aridità affettiva degli umani, esprime – io credo – l’intento di Diome di delineare la memoria di una donna come ri-composizione in divenire di un percorso fra mutamenti e conflitti, nella sua complessità, contro possibili mistificazioni e riduzione dell’oggi, contro i soprusi della storia culturale occidentale quando si tratta

dell'Altra: vuol dire ripensare anche il rapporto tra codici e devianze su cui si è fondato in ogni cultura, sia pure con accezioni diverse, l'ordine sociale e simbolico che ha consacrato l'eterosessualità come normativa e il femminile come funzione del patriarcato.

Emerge inoltre che l'abitare, il modo con cui viviamo le cose che ci circondano e che hanno scandito la storia della nostra vita, il modo con cui entriamo in relazione cioè con il mondo degli oggetti sono intessuti di emozionalità (Borgna) e le cose corrispondono a questa carica affettiva. Nel romanzo non emerge la poetica della casa di bachelardiana memoria, ma la vita degli oggetti che hanno nei vari traslochi costituito il mondo della protagonista si ribellano alle decisioni degli umani e alla loro insensibilità: Mémoria ha trasmesso amicizia, si è come confidata piangendo nel letto stringendo il cuscino, ha preparato con amore i piatti per gli amici, perciò tutti questi oggetti la ricordano e reclamano la loro affettività. La possibile vita ricostruita è costituita da bagliori e frammenti, dettagli, fino a creare un insieme, come il disegno della cicogna di blixeniana memoria: così attraverso le voci degli oggetti e dei mobili, nonostante la difficoltà di rammentare e trasmettere le imprevedibili traiettorie del quotidiano, si dipana la storia di Mémoria, in una rievocazione di pieni e vuoti, frammenti di una vita stratificata, tra l'Africa e l'Europa, tra tradizione e modernità, tra conformismo e ribellione. Mobili e oggetti diventano come un corpo plurale in cui circolano brusii, nel cercare di fermare immagini e dettagli, raccontando "l'aspettativa di un'impossibile presenza che tramuti in un suo proprio corpo le tracce che essa ha lasciato" (De Certeau, p. 232).

Se i mobili e gli oggetti non sono dunque dispersi, tuttavia non sono più usati, amati, accarezzati, strapazzati, diventano inoperosi, inattivi, erosi dalla nostalgia della loro proprietaria. Makhou, felice della sua nuova vita con Tamara/Tamsir, porta fiori sulla tomba di Mémoria e talvolta va nella casa di lei, senza però accorgersi della polvere e dell'abbandono in cui versano le cose: aveva promesso di *ascoltarle* ma non lo fa. Quella stanza non abitata e non vissuta è come un museo senza affettività, nonostante il tentativo di ricostruzione dei tasselli della vita di Mémoria. I mobili, gli oggetti infatti non parlano più fra loro, né si lamentano di non essere utilizzati, sanno che quando gli umani vedono un piatto sbrecciato, non pensano mai ai cibi succulenti che ha potuto contenere. Ecco perché, "quando una persona muore – commenta la voce narrante – nessuno si preoccupa della tristezza dei suoi mobili!": con la stessa frase dell'inizio, finisce il libro, nell'amarezza dell'oblio che minaccia ogni esistenza, nell'impossibilità, forse, di trattenere tracce di vita degli oggetti e delle persone. I mobili e le cose tacciono ora, perché comunque la storia è stata narrata: al disegno tracciato della breve e difficile vita di Mémoria risponde ora il silenzio.

È la parola poetica tuttavia a far parlare l'assenza, il non detto, in un discorso perturbante che mette in scena qualcosa che sfugge alla nostra comune rappresentazione della realtà. E richiede a chi legge una partecipazione sensoriale e mentale, in una specie di *danza* con il testo (De Certeau): la "prossimità vertiginosa" impedisce alla lettrice di cogliersi come separata dagli oggetti, in cui anzi si sente "investita" (Merleau-Ponty, p. 39). Per chi accetta il mondo nella sua mobilità, lasciarsi attraversare dagli oggetti parlanti di Diome, significa così la messa in gioco di ogni fissità, mentre cose e lingua, in presenza, si rianimano a vicenda (Risset).

Riferimenti bibliografici

- Agazzi, Elena e Vita Fortunati, a cura di, *Memorie e saperi*, Meltemi, Roma 2007.
- Arendt, Hannah, *Vita activa*, Bompiani, Milano 1989.
- Barthes, Roland, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
- Barthes, Roland, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980.
- Benjamin, Walter, *Opere complete, II. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001.
- Berto, Graziella, *Freud, Heidegger lo spaesamento*, Bompiani, Milano 1999.
- Borgna, Eugenio, *L'arcipelago delle emozioni*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Connerton, Paul, *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino 2010.
- Corona, Daniela, "L'elogio del sale della moglie di Lot", in Fortunati, Golinelli, Monticelli, a cura di, *Studi di genere e memoria culturale*, Clueb, Bologna 2004.
- Dautbegović, Jozefina, *La televisione di dio*, Cicero, Venezia 2009.
- De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001.
- Diome, Fatou, *Kétala*, Flammarion, Paris 2006.
- Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1995.
- Homes, A. M., *La sicurezza degli oggetti*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Jedlowski, Paolo, *Storie comuni*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Krauss, Nicole, *La grande casa*, Guanda, Parma 2011.
- La Cecla, Franco e Piero Zanini, *Lo stretto indispensabile*. Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Manganelli, Giorgio, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Conversazioni*, Se, Milano 2001.
- Ponge, Francis, *Il partito preso delle cose*. Con introduzione di Jacqueline Risset. Einaudi, Torino 1979.
- Ugrešić, Dubravka, *Il museo della resa incondizionata*, Bompiani, Milano 2002.

Liana Borghi

Lolly Willowes: *il diavolo e la mela*

È l'irrecuperabilità dell'oggetto
per il soggetto, questa irriducibile distanza
che separa la rappresentazione dal reale ... (Silverman, p. 6)

Il tema che abbiamo proposto mi ha fatto riflettere su quale relazione sento di avere con gli oggetti – inclusi gli oggetti di conoscenza. Dato che non riesco a pensarmi separata dalle cose del mondo; che vivo con, per e tramite una molteplicità di incontri, mi sembra che un oggetto (per quanto inafferrabile e perso alla significazione) non esista solo nella sua rappresentazione, ma che sia ontologicamente *qui/là* (che ne sarebbe altrimenti della scienza?). Fitz Mauthner lo dice meglio di me in un passo che cito perché vi compare una mela – e la mela, come vedrete, ha il suo posto in questo scritto. Le cose, dice Mauthner,

non sono invero reali, sono piuttosto le cause di una metà del nostro mondo reale, quello esterno. Una *mela* non è che la causa delle sensazioni: rotondo, rosso, dolce, ecc.... In questo senso tutte le cose sono soltanto astrazioni, soltanto rappresentazioni.... “allora – ma dov'è la *mela*, la *mela* in sé?”... Tutte le cose corporee o i corpi sono appunto già rappresentazioni... [però] l'assunzione di un mondo reale dietro le impressioni sensibili è un istinto dell'intelletto umano.⁴

Per quanto futile sembri dunque il tentativo mimetico di raggiungere gli oggetti di conoscenza, di determinare “cosa” viene significato al di là di “come” segni, parole e scritture significano e conferiscono l'illusione della presenza, continuiamo a tentare, indagando le nostre percezioni di come il corpo interagisca con altre cose.⁵ La qualità di un s/oggetto è data dalle sue proprietà, dagli attributi conferiti dalla sua storia, le incrostazioni di significato -- non solo dalla forma, dunque, ma anche dalla sua performance; per Michel De Certeau, da come i materiali vengono trasformati in racconto quando subiscono un ricollocamento tattico, una metaforizzazione che li tramuta in altro, a seconda della segreta storicizzazione di chi legge (pp. 172 e 174). Nel racconto l'oggetto dunque si trasforma e metaforizza. Anche i relitti, in inglese *salvages*, resti spesso irriconoscibili di cose e altri oggetti, si trasformano in forme consolatorie di recupero, in mappe esistenziali e schemi concettuali di posizioni etiche utili a resistere, correggere,

⁴ Fritz Mauthner, *La maledizione della parola – “Cosa (Ding)”* in internet, pp. 122-123.

⁵ Thrift, p.10. Da qui il nostro interesse per la teoria non-rappresentazionale di Nigel Thrift, la “actor network theory” e la fenomenologia queer di Sara Ahmed, collegati agli studi su performatività e affetto dei quali portano traccia i nostri siti <xoomer.virgilio.it/raccontarsi/> e <interculturadigenere.org>

salvare.⁶ E così avviene anche per gli oggetti del quotidiano, come nel testo facile e attraente che ho scelto di leggere per il suo intreccio consolatorio di possessione diabolica dove le cose sono attori-reti con l'altro mondo possibile della stregoneria, e anche il diavolo può comparire come un "oggetto (a)".

Lolly Willowes, or the Loving Huntsman, primo romanzo di Sylvia Townsend Warner (1926; Adelphi 1990⁷) pubblicato due anni prima che il suffragio venisse esteso a chi aveva compiuto 21 anni, fu subito un grande successo, non tanto perché rovesciava stereotipi su streghe e zitelle, ma perché divertiva in modo sottile e intelligente. Si poteva regalare a zie, nonne e nipoti.

La protagonista è Laura Willowes che vive a Lady Place, una grande casa di campagna con i genitori e due fratelli, assolutamente contenta della sua vita, del rassicurante procedere delle giornate tra il quotidiano domestico, le letture, la raccolta e distillazione delle erbe per la farmacopea rurale, il frutteto, gli animali. Morta la mamma e poi morto l'amatissimo padre, a 28 anni e ancora zitella, va a vivere a Londra con uno dei suoi due fratelli sposati. Sopravvive con fatica allo strazio di lasciare Lady Place. Le mancano la vasca dei pesci per specchiarsi, la stanza per le mele, la veranda per le piante, le mancano boschi e campagna, ma sa che non può esserci ritorno. Anche un incontro futuro con gli oggetti messi in deposito è precluso – se e quando sedie, tavoli e vetrine emergeranno dal lungo sonno nel buio, avranno perso l'individualità conferita dal loro habitat originario (pp. 50-51).

Fratello e cognata cercano di farla maritare ma Laura non si presta; zia Emmy la tenta con l'offerta esotica della vita coloniale in India, ma non cede. E intanto, del tutto integrata nella conduzione familiare, perde anche il proprio nome e diventa la zia Lolly (o Miss Willowes) funzionando alla stregua degli altri ingranaggi domestici, guidata dall'"incessante recondito lavorio di cuore e visceri", di preparazione e demolizione delle giornate (p. 39). Passano gli anni in un susseguirsi di servizievole routine e modeste vacanze; poi Lolly ha 47 anni ed è di nuovo autunno.

Le settimane in cui cadono le foglie le causano una "ricorrente febbre annuale". Si sente inquieta e tormentata, "il suo turbamento non aveva attinenza con la sua vita. [...] Si paragonava a una ghianda che matura, e nei giorni e nelle notti autunnali e senza vento sente la terra attirarla a sé con forza sempre maggiore" (p. 60) Fantasticava di essere di nuovo sola in campagna. "La sua mente inseguiva a tentoni qualcosa che sfuggiva all'esperienza, un qualcosa di rarefatto e minaccioso, e che tuttavia, per qualche ragione, le

⁶ Liana Borghi, pp. 87-102.

⁷ Le pagine relative alle citazioni si riferiscono all'edizione italiana.

era affine.” L’ansia sembrava puntare direttamente a un segreto della sua esistenza che però continuava a sfuggirle. Un paio di volte, vicino a un cimitero o vicino allo scalo merci di Paddington dove era andata a cercare una cassetta di mele per la cognata, era stata sul punto di “imbattersi nella chiave della sua inquietudine”. È questo il primo vero sintomo che riconoscerà in seguito come il perturbante manifestarsi della sua predisposizione a diventare una strega.

Nell’inverno del 1921 avviene un episodio decisivo. Entra per caso a comprare dei crisantemi in un negozietto sulla Moscow Road e rimane incantata. Sembrava che “i resti dell’estate avessero trovato rifugio” nei barattoli di marmellata e conserve, nelle rape ancora sporche di terra portate dalle Chiltern Hills dove abita la sorella del proprietario, nei crisantemi e le foglie di faggio con il loro profumo di boschi scuri e fruscianti (p. 67). Lolly compra una guida, una cartina geografica e quella sera annuncia a tavola che si trasferisce a Great Mop, un paesino (227 ab.) del Buckinghamshire.

Poiché i cattivi investimenti del fratello hanno nel frattempo dimezzato la sua eredità, Laura prende in affitto un paio di stanze da Mrs Leak, ma la sua nuova vita è del tutto serena e soddisfacente. Vagabonda in perfetto ozio nei campi e nei boschi, ascolta il gossip del villaggio nei dopocena con la padrona di casa, in primavera aiuta il giovane Mr Saunter ad allevare i polli. “Ovunque si spingesse, le colline le si stringevano intorno come le dita di una mano” (94), boschi, campi, erbe e fiori l’accolgono e le corrispondono, e così un giorno getta in un pozzo abbandonato guida e cartina geografica -- “un sacrificio al luogo o un modo di abbandonarsi alla sua mercé”-- sicura ormai di appartenere. Ma il segreto c’è ancora. Una sera di vento forte Laura sale oltre le rovine del mulino e si trova indifesa, “esposta alla possibilità di un terrore travolgente”:

Luna, vento e nuvole inseguivano una preda invisibile, e il vento frugava tra gli alberi. Dalla cima della collina Laura sentì i boschi circostanti gridare ognuno con la propria voce. Le foglie si esaurivano lasciando i faggi palpitanti come grotte marine da cui si sia appena ritirata l’onda, mentre il boschetto di abeti sembrava ripetere all’infinito una cantilena magica. (p. 98)

Il pulsare di un lontano treno merci le procura un ritorno di angoscia che cambia il valore dei segni. La riporta allo scalo merci di Paddington, di nuovo sulla “pista che conduceva alle segrete regioni della sua anima”: un paesaggio desolato, lei sola e il terrore – “la ‘vera’ intimità” -- che le tiene compagnia (p. 99).⁸

⁸ Vedi Cixous p. 212 sulla ripetizione che causa il passaggio dal *Heimliche* all’*Unheimliche*. Sia Cixous che Kofman qui citate commentano il saggio sul Perturbante (1919) di Sigmund Freud che usa come esempio *L’uomo della sabbia* (*Der Sandman*) di E.T.A. Hoffman (1815).

Ma il giorno dopo l'episodio si cancella nella normalità, purtroppo presto scompaginata dall'arrivo inatteso di Titus, un nipote che da un lato si aspetta di essere accudito e servito da zia Lolly, dall'altro si appropria del suo mondo – villaggio, gente, animali e natura -- amandoli "di un amore possessivo e mascolino", al punto che giorno dopo giorno lo Spirito del luogo sembra ritrarsi e allontanarsi da lei. Disperata e ribelle, sentendosi nuovamente in trappola, un pomeriggio Laura si rifugia angosciata nel bosco, e grida al vento: "Non tornerò indietro... Oh! Non c'è *nessuno* che mi aiuti?" Segue un silenzio intenso e consapevole. "Se una sinistra potenza amica era stata evocata dal suo grido, allora era stato sicuramente stretto un patto [per mantenere inviolato il suo dominio], e quel pegno era irrevocabile"; le foglie dei boschi mormorano che non la lasceranno andare (p. 121).

È l'inizio della sua carriera di strega, intrapresa in cambio della garanzia che nessuno avrebbe più potuto cacciarla, rendere schiavo il suo spirito o mettere in dubbio il suo diritto di proprietà al posto che si era scelta. Tornata a casa, accesa la lampada, ecco le cose si animano e si dicono sulla tavola apparecchiata:

i piatti scintillanti, il cetriolo e i ravanelli, le fette precise di vitello freddo e la lucide superficie della giuncata. Pazienti, indistinti, quegli oggetti l'avevano aspettata al buio, avevano aspettato che tornasse e traesse piacere da loro. Si offrivano al suo sguardo con compostezza; erano certi che sarebbe stata contenta di vederli. [...] Il suo arrivo era stato previsto, la sua via spianata.

Proprio allora sente muoversi ai suoi piedi un gattuccio malmesso e battagliero che capisce essere il suo demone familiare. "Finché viveva, i luoghi della sua solitudine erano suoi in modo inalienabile; lei e il gattino, la strega e il suo demone sarebbero rimasti a vivere a Great Mop, invecchiando insieme e ascoltando il grido delle civette dagli alberi d'inverno." Del dopo respinge tutte le fantasie orripilanti. Guarda serena il futuro riconoscendosi strega per predisposizione e vocazione. Era stata guidata e persuasa da sogni, intimazioni, ripetizioni e frequentazioni; e da quando stava a Great Mop Satana non l'aveva più persa di vista (pp. 127-129).

Dopo una notte al suo primo deludente sabba, Laura incontra all'alba Satana vestito da guardacaccia. Scambiano solo poche parole, ma lui accetta una mela e la rassicura sul futuro. Cominciano infatti i piccoli incidenti che convincono Titus a sposare Pandora e tornare a Londra. Laura li accompagna alla stazione e mentre aspetta la corriera incontra di nuovo Satana con il quale condivide il suo sacchetto di mele. Lui le conferma che è "irrevocabilmente" strega, e lei gli espone la sua riflessione sul fatto che sono le

donne nubili, sfruttate, trascurate che vivono “un’esistenza elemosinata dagli altri”, sono le zitelle logorate dal rendersi utili agli altri le migliori candidate per la stregoneria.

La versione originale del romanzo si chiudeva a pagina 244 con il commiato di Satana e con Laura che seppelliva il sacchetto che aveva contenuto le mele. L’editore Charles Prentice di Chatto&Windus insistette per un finale più articolato⁹ e Townsend Warner aggiunse le ultime pagine in cui Laura riflette su Satana, il suo fascino e la sua maestà, lui “l’artefice di tutti i mali, l’essere i cui pensieri sono tenebra, le cui radici affondano nell’inferno” ma che dai misfatti emerge “imperturbabile, imperscrutabile, con la sconfinata dignità che deriva da un comportamento naturale e da un appagamento che non conosce intralci” (p. 174), una persona dalla memoria infinita che non dimentica e non sceglie. Sicura e serena “sotto la sua pernicioso protezione”, Laura si accorge che ha perso l’ultima corriera, e contenta della sua indipendenza si appresta a trascorrere un’altra notte all’aperto, certa che lui non l’avrebbe disturbata.

Un’oscurità più fitta del suo sonno, una voce più profonda del mormorio delle foglie sopra di lei: solo questo avrebbe conosciuto del suo sguardo che non desidera e non giudica, di quel suo modo appagato, ma nel profondo indifferente, di essere padrone. (p. 176)

Facendo ricerca su certe parole chiave (oggetto, reale, cosa, ontologia, gnoseologia, fantastico, diavolo) ho ritrovato nelle bibliografie il saggio di Laura Graziano, “Il fantasma e il diavolo: note sul perturbante e il femminile” – un bel saggio che avvicina Anne Radclyffe e Marina Cvetaeva attraverso una inquadratura teorica che funziona bene anche per questo romanzo di Sylvia Townsend Warner dove l’incontro perturbante che inquieta e terrorizza nella tradizione maschile causa solo fugacemente spavento o angoscia, e dove il diavolo si manifesta come un segreto familiare.¹⁰

In realtà, non pensavo di riaffrontare il tema del perturbante per svolgere una indagine sulla percezione degli oggetti, ma certo il perturbante può essere l’effetto di un processo di riconoscimento e relazione con gli “oggetti [del] mondo”, l’effetto dell’incontro del soggetto con il reale muto della Cosa. Per quanto riguarda l’effetto di destrutturazione dell’identità da parte del perturbante, la quieta convinzione di Lolly che sia arrivato il tempo di cambiare vita si accompagna solo più tardi, nell’ultimo colloquio con Satana, a una critica dell’ordine patriarcale. Se per la Lily Feiler di Cvetaeva è

⁹ Harman, p. 62.

¹⁰ Francesca Billiani riassume anche gli interventi del volume scrivendo che “le manifestazioni dell’Altro non provocano inquietudine, come nel caso del perturbante, ma pathos. Questa mossa concettuale offre alle scrittrici un formato narrativo alternativo per rappresentare il rovesciamento di certe strutture di potere ... e così proporre un nuovo ordine e una nuova sistematizzazione del reale.” (p. 27).

angosciante la banalità del quotidiano – i bigodini, pannolini, cuffie, incerate, caffettiera, cuscini e bagni – per la Lolly Willows di Townsend Warner il quotidiano “ti si deposita addosso come una polvere impalpabile” che si trasforma in anni, uno dopo l’altro (p. 168). Ma nella manumissione dalla parentela, Lolly riprende possesso di sé e delle cose che la circondano. Questa è infatti una storia non solo di possessione ma anche di possesso – di uso, abuso e rispetto di cose e persone – come dimostra il risentimento di Laura verso l’appropriazione virile che Titus fa dell’ambiente, e del paesaggio, “quasi fosse un corpo”. A *Great Mop*, la relazione di rispettosa continuità e contiguità con gli oggetti si riattiva per lei, e teiere, chicchere, tazzine e piattini, *scones* e marmellata diventano rassicuranti presenze amiche in un mondo condiviso con il gatto Aceto.

I momenti che definirei perturbanti e che lei stessa riconosce infine come “intimazioni” di un destino di strega sono collegati alle sue affinità con il mondo naturale – il non-umano di cui Satana è parte. Sono momenti di rapimento e meraviglia conseguenti a un intenso ascolto delle cose in natura, un riconoscere e considerare la loro presenza: una percezione affettiva che informa la comprensione e le azioni. Come già si è detto, catturare nella scrittura le tracce di questo scambio involontario, di questo *affetto*, richiede una “poetica dell’emanazione di energia” (Thrift, p. 12), una “poetica dell’impensato... di un mondo latente”. Il paesaggio si metaforizza in oggetto estetico, libera la fantasia, fa emergere desideri e necessità sommersi.

E quanto al Satana con un debole per le mele, lo si potrebbe pensare come un “oggetto-diavolo” in quanto non-umano e in quanto dispositivo per il quale non c’è altra verifica se non l’immagine del bordo e della circoscrizione del vuoto niente, di ciò che marca il limite del sé e della rappresentazione. Il diavolo potrebbe rappresentare il Reale, l’identico a sé, ciò che non cambia, sul quale il soggetto non può intervenire; ciò che non si presta al linguaggio (Monetti); il non-dicibile.

Eppure, per esigenze narrative, nel romanzo il diavolo è un personaggio-tropo incrostato di trame, una finzione in relazione privilegiata con il Perturbante, una dimensione figurale leggibile in direzioni diverse, legata al dilemma etico bene/male, ma che sfugge al blocco cognitivo (ci si crede?) grazie alla sospensione dell’incredulità che il fantastico negozia con chi legge.¹¹ Travestito da umano grazie all’abito familiare del guardacaccia – protettore della fauna dai bracconieri, guardiano della natura -- Satana avrebbe potuto essere un compagno delle romantiche escursioni di Dorothy Wordsworth

¹¹ Cixous, pp. 215-216. Vedi Kofman sulle favole e sull’effetto affettivo creato dall’autore per promuovere o meno identificazioni con i personaggi e creare situazioni perturbanti, p. 30 e sgg.. La voce narrativa ironica e leggera usata da Townsend Warner tempera elementi di pathos e momenti di straniamento inquietante.

(*The Grasmere Journal*, 1802-03). Laura lo trova attraente in veste di protettore amico, padrone distratto che appare per sciogliere una sua dissonanza cognitiva tra la soffocante prigionia nel perbenismo edoardiano di città e la solitaria libertà ritrovata nella campagna.

Se per il suo modo benevolo di esercitare padronanza viene a rappresentare per Laura il piccolo oggetto (a),¹² residuo del godimento perduto (con la morte del padre e l'esilio dalla casa paterna), la lettura di Graziano riguardo a Cvetaeva tornerebbe a calzare, ma non è il corpo perduto della madre il grande assente qui¹³ – se mai la presenza del padre, ma nemmeno quella, penso, tanto quanto la libertà protetta che Laura aveva goduto a Lady Place e la sua perdita recidiva che ora Satana compensa. Dunque non ci sarebbe angoscia nell'incontro con Satana perché tra una mela e l'altra agli occhi di Laura lui si è vestito da oggetto (a), da resto di un circuito pulsionale dove non tutto può venire simbolizzato, da scarto di una significazione impossibile. La ricerca dell'oggetto perduto non sta fuori di ogni significazione; è una promessa mantenuta al suo desiderio: gli danno forma e vita i boschi e i campi, i fossi dove Lolly riposa e dorme tra le foglie secche; si ricostruisce e prende forma dal vuoto tramite la figura benevola di Satana -- padrone che protegge da chi si appropria della vita altrui senza perdere il carattere ermeneutico della sua irriducibile eccentricità (Recalcati) rispetto alle immagini e al significante che è il (suo) "reale". E se in questo incontro della vergine zitella con il guardiacaccia il desiderio è in agguato, esso trova espressione singolarmente condivisa nella socialità di un villaggio di streghe e stregoni che celebra il sabba: l'id assunto a super io – la diavoleria se mai sta proprio qui.

Riferimenti bibliografici

- Billiani, Francesca, "The Italian Gothic and Fantastic" in *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, a cura di Francesca Billiani and Gigliola Suis, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2007.
- Borghi, Liana, "Come una spiaggia del mare: Sarah, Clare, Harry / Harriet, Del / la e i frattali di una auto / biografia", in *Figure della complessità. Genere e intercultura*, a cura di Liana Borghi e Clotilde Barbarulli, CUEC, Cagliari 2004

¹² "L'oggetto-a è il riempitivo di un vuoto dell'essere che, per la sua indispensabile funzione di riempire quel vuoto, nelle ripetizioni fornisce rapidamente una consistenza palpabile Non ci uniamo mai con l'oggetto desiderato in modo da sradicare il vuoto. Anche le cose che danno piacere in un primo momento danno realtà o 'morte' in un secondo momento di ripetizione (Lacan, 1986). Cioè per definizione la ripetizione non può mai ri-trovare lo stesso piacere. Per Lacan, la 'fine' di un'analisi era identificare ciò che idealizza o sembra riempire un vuoto nell'Altro come l'oggetto della fantasia fondamentale, e lasciarlo andare", Ragland-Sullivan, p. 58.

¹³ O come scrive Cixous, "Vous êtes sur le chemin du retour, qui passe par le chemin des enfants, le corps maternel", p. 214.

- Cixous, Hélène. "La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud" *Poétique* 10 (1972); rist. *New Literary History* 7, 1976.
- Graziano, Laura, "Il fantasma e il diavolo: note sul perturbante e il femminile", in *La perturbante*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, Morlacchi, Perugia 2003.
- Harman, Claire, *Sylvia Townsend Warner. A Biography*, 1989; Minerva, London 1991.
- Kofman, Sarah, "Le double e(st) le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (*Der Sandmann*), *Revue Française de la psychoanalyse* 38, 1974; rpt. *Quatre romans analytiques*, † Galilée, Paris 1973.
- Maccannell, Juliet Flower, "The Uncanny", in *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, a cura di Elizabeth Wright, Blackwell, Cambridge, MA, 1992.
- Masschelein, Anneleen, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, SUNY Press, New York 2011.
- Mauthner, Fritz, *La maledizione della parola. Testi di critica del linguaggio*, a cura di Luisa Bertolini, Palermo, Centro internazionale studi di estetica 2008.
- Monetti, Stefano, *Jacques Lacan e la filosofia*, Mimesis, Milano 2008.
- Ragland-Sullivan, Ellie, "The Imaginary", in *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, a cura di Elisabeth Wright, Blackwell, New York, 1992.
- Recalcati Massimo, "Le tre estetiche di Lacan", *The Symptom*, 6, 2005; http://www.lacan.com/symptom6_articles/recalcati-estetichedilacan.html
- Silverman, Kaja, "Lost Objects and Mistaken Subjects: A Prologue" in *The Acoustic Mirror*, Indiana University Press, Bloomington 1988.
- Thrift, Nigel, *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*, Routledge, London, 2007.
- Townsend Warner, Sylvia, *Lolly Willowes, or The Loving Huntsman*, 1926, Virago, London 1993; trad. it. di Grazia Gatti, *Lolly Willowes o l'amoroso cacciatore*, Adelphi, Milano 1993.
- Wordsworth, Dorothy, *The Journals of Dorothy Wordsworth: The Alfoxden Journal, 1798, the Grasmere Journals, 1800-03*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Sandra Cammelli

Gli oggetti nella scrittura di Elena Ferrante

Ha scritto una poeta, una cara amica:

Vagano i miei pensieri/Un frammento si è fuso oggi/nel cassetto del mobile d'ingresso/di quella che fu un giorno la mia casa/All'apparenza piccole cose...ora da mani anonime gettate/un piccolo cacciavite/per stringere le viti degli occhiali allentate.../una penna, un notes/per le nuove conoscenze.../e per gli assenti.... (Coscini, p. 58)

Bruna vive da anni in una casa di riposo ma gli oggetti che si trovavano nel “cassetto” del mobile d'ingresso della sua casa a Piombino pesano come macigni nella melanconia del ricordo. Saranno le nuove conoscenze che le daranno la forza per andare avanti e gli assenti, presenti in lei, le terranno viva la memoria. Gli oggetti continuano a narrare le storie delle persone anche quando non ci sono più: abbiamo pianto per qualcosa che si è rotto ed era appartenuto a chi avevamo amato, o semplicemente aveva segnato un periodo felice della nostra vita; ci siamo accompagnate/i per anni a cose, le abbiamo trascinate e custodite di casa in casa anche se, apparentemente inutili. La scatola di latta con le vecchie fotografie ingiallite narra la vita: un figlio morto in guerra, un padre picchiato dai fascisti, un giorno di festa e un amore fallito. Ci sono anche gli oggetti che appartengono alla memoria collettiva: le lotte politiche degli anni '70, quando gli striscioni sorretti da donne e uomini vibravano nell'aria nei lunghi cortei durante gli scioperi che segnarono una stagione irripetibile di conquiste sociali: “una massa enorme [...] a ritmar slogan [...] come una gara di poesia” – scrive Chiara Ingraio nel suo libro *Dita di dama* – e ancora, le gonne a fiori e gli zoccoli di legno di tante compagne che divennero femministe in quegli stessi anni, perché capirono che il patriarcato non poteva rubar loro la vita. Penso poi anche alle bandiere della pace annerite che sventolano alle finestre per urlare al mondo gli orrori della guerra; ai garofani rossi, nel vaso al cimitero, davanti al monumento agli operai morti nei campi di concentramento. Gli oggetti ci raccontano della gioia che mai avremmo voluto dimenticare e della zona d'ombra che è in noi.

Elena Ferrante nei suoi libri *L'amore molesto*, e *La figlia oscura* ci conduce negli interstizi di una memoria personale per giungere a una consapevolezza assai dolorosa. La scrittrice è un enigma: nessuna conoscenza della sua vita, soltanto la scrittura grande, sublime, ci ha narrato storie di donne che, pur nelle loro fragilità, hanno saputo agire il coraggio. Donne, che nel divenire delle parole e degli eventi, hanno sciolto il groviglio

della loro inquietudine: senza alcuna scorciatoia si sono liberate dalle corazze che si erano barricate addosso, hanno visto il buio nel fondo del pozzo e poi ne sono risalite. Ha scritto Alba De Céspedes:

ogni volta che cadiamo nel pozzo noi scendiamo alle più profonde radici del nostro essere umano, e nel riaffiorare portiamo in noi esperienze tali che ci permettono di comprendere tutto quello che gli uomini – i quali non cadono mai nel pozzo – non comprenderanno mai”. (p. 33)

Delia ne *L'amore molesto*, nel suo ri-tornare a Napoli, città natale, dove la madre – Amalia – ancora abitava, ma che adesso è morta, annegata “nel tratto di mare che chiamano Spaccavento”, subirà una metamorfosi. Delia, come Leda ne *La figlia oscura*, sono le figlie ‘scappate’ dalla propria infanzia, da una famiglia incumbente, da un padre geloso e violento, da una madre presente nell’accudire ma sfuggente nelle dimostrazioni di amore; Delia e Leda avrebbero voluto penetrare nei pensieri della madre ma non ci sono riuscite, sono andate a vivere in altre città per allontanare la sofferenza e hanno imparato a convivere con l’inquietudine provocata dall’aver cercato di rimuoverla. Delia e Leda, le ragazze prima e le donne poi, hanno accantonato il loro passato prendendo a prestito – inventando anche false verità - quello della madre o quello delle figlie. Delia dovrà rimescolare l’apparente ordine degli oggetti, per ricomporre il puzzle della propria vita, che inevitabilmente andrà a intrecciarsi con quello di Amalia: la figlia dovrà, per giungere a conoscenza di se stessa, suo malgrado scandagliare la vita intima della madre e scoprire attraverso oggetti insoliti e non appartenenti alla consuetudine di una signora di mezza età, la verità:

Mi sedetti sul pavimento e cominciai dalla valigia. L’aprii [...] Ogni cosa era nuova di zecca: un paio di pantofole rosa, una vestaglia di raso color cipria, due vestiti mai usati, uno d’un rosso ruggine troppo stretto per lei e troppo giovanile, uno più pacato, blu, ma sicuramente corto; cinque slip di buona qualità, un beauty di pelle marrone pieno di profumi, deodoranti, creme, trucchi, detergenti: lei non si era mai truccata in vita sua. (1996, p. 46)

Si era allontanata da Napoli, dalla casa dell’infanzia, dove la madre subiva le continue violenze del marito geloso senza ribellarsi: le botte le lasciavano segni sul corpo ma faceva finta che non fosse successo niente, continuava a lavorare con la testa china sulla sua Singer, la macchina con l’ago che le aveva ‘cucito’ l’unghia dell’indice quando era piccola, e le aveva lasciato quella “lunetta rosa”; la stessa casa, dove adesso il padre vive solo, immerso, nell’odore “intenso dei colori e fumo” e in camera sempre circondato dagli stessi oggetti: “il cavalletto accanto alla finestra, le tele arrotolate in ogni angolo, le

mareggiate, le zingare e gli idilli campestri". La lontananza da quella casa dove sua madre si 'sottometteva', agli occhi di Delia bambina, era stato il nascondiglio, ma il ritorno a Napoli, il respiro della città, e insieme a esso il ricordo degli oggetti, il toccarli nella memoria, la invade: il pacco sulle ginocchia, contenente il vestito cucito da Amalia, poggiava sul suo "ventre come una custodia dentro cui era chiuso l'odore e il calore" della madre. A niente, quindi, è servito cambiare città: "per odio, per paura – spiega Delia - avevo desiderato perdere ogni radice in lei [...] i suoi gesti [...] l'ordine degli oggetti in cucina, nei cassetti": si era trattato di proteggere se stessa da un sentimento di amore mai concluso nei confronti della madre; di trovare un po' di pace e con essa la faticosa ricerca della propria identità. Identità conquistata con la lontananza dal corpo della madre che sarà, tuttavia, poi ri-visitata nel ri-disegnare i contorni del volto di Amalia sulla fotografia nella carta d'identità, fino ad assumerne, alla fine del romanzo, la stessa personalità.

Leda, permetterà che le sue bambine vadano a vivere a Napoli dalla nonna, nella stessa casa da cui lei giovane donna era scappata. Il bisogno di fuggire da un marito assente e dalle bimbe che la stremano, è forte: "le amavo troppo e mi pareva che l'amore per loro mi impedisse di diventare me stessa". Perché Leda - colta insegnante di letteratura inglese – a quarantotto anni ruba una bambola, senza vestiti e piena d'acqua dentro, con le guance gonfie, "labbra piccole con un foro scuro al centro"? Sarà quest'azione, apparentemente priva di senso, a far sì che sua madre riemerge da una memoria troppo in fretta cancellata: la madre poco si concedeva alla figlia, ai giochi che cercava "di fare col suo corpo [...] però Leda no, era stata la bambola di sua figlia Bianca anche quando era stanchissima perché Marta, la figlia più piccola, non dormiva di notte". Leda conosce la sofferenza dei bambini/e, come quella volta che, dopo aver picchiato Bianca, nel chiudersi la porta alle spalle le dice: "non ti voglio vedere più", ma nello sbattere il vetro smerigliato della porta va in frantumi e con quei piccoli pezzetti di vetro colorati, si sbriciola anche l'apparente equilibrio che Leda si era imposta: "Bianca apparve a occhi sbarrati, [...] non strillava più" con le lacrime che seguitavano a scorrere mute, non come quelle aggressive di Elena, la figlia di Nina, nel romanzo *La figlia oscura* che aveva perso la sua bambola: "Era disperata si dimenava [...] invocando [...] la bambola [...] [io, Leda] entrai nella pineta, ma anche lì mi parve di sentire le urla della bambina. Ero confusa [...] la bambola l'avevo presa io". Era nella borsa.

Leda aveva aiutato a cercare la bambina dispersa e l'aveva trovata disperata non per la mamma ma per la bambola: allora come mai compie un gesto così 'oscuro'? Forse vuole punire Nina ed Elena per la loro simbiosi, per il piacere che dimostrano nel fare i giochi, ripetitivi, con la bambola; forse vuole riappropriarsi dei suoi giochi mai compiuti

con la madre? Si ricorda di un'altra bambola, la sua Mina, che aveva dato alla figlia, per farla star buona mentre lei tentava disperatamente di lavorare a una ricerca, volendo emergere nel lavoro all'università e contare anche lei come il marito, con la carriera già ben avviata, senza preoccuparsi di essere presente con le figlie. Invece Leda si prendeva costantemente cura di loro, anche per riscattarsi dalla sua infanzia ed essere una buona madre.

La bambola di Elena, Nani, costringe Leda a rivisitare la sua vita e quella delle figlie, perché se n'è andata via quando le bambine erano piccole: "per tre anni, non le ho viste né sentite più [...] sono tornata perché mi sono accorta che non ero capace di creare niente di mio che potesse veramente stare alla pari con loro". Quando Leda ritorna e si 'riprende' le figlie, il marito non oppone resistenza, e da quel preciso momento la sua vita non sarà più sua, ma solo in funzione di quella di Bianca e di Marta, che, come spesso accade con i figli/e, le scaricheranno addosso tutte le loro insicurezze: va avanti senza pensieri suoi, non c'è tempo adesso per la sua fragilità, bisogna occuparsi soltanto di quella delle figlie.

Delia al funerale della madre non ha visto il padre, però la presenza incombente di lui si era materializzata in "un uomo di colore che portava in spalla certe tele dipinte [...] la prima delle quali [...] raffigurava rozzamente una zingara discinta". Sa da sempre che quella zingara dipinta dal padre è Amalia, la madre che Delia bambina vede ritratta in tutta la sua sensualità, ne confonde i contorni che diventano i suoi e fantastica sul suo corpo che si avvinghia a quello di Caserta, l'uomo che corteggiava Amalia e che era oggetto delle gelosie del padre. Immagina "una lunga lingua rossa" che seduce Amalia e il piacere di quest'ultima appagato nella figura dell'uomo con il cappotto di cammello. La determinazione a scoprire la verità imporrà a Delia di ritornare nel vicolo e nella pasticceria teatro dei suoi giochi con il piccolo amico Antonio. Con la porticina aperta della pasticceria lei diventa Amalia, "nuda come la zingara dipinta" dal padre, ma scesi i tre gradini comincia a delinarsi fra i contorni sfumati il gioco dell'identità presa a prestito: Delia/Amalia/Delia che incontra Caserta e quest'ultimo che dice "vieni". La lunga lingua rossa non parla dalla bocca ma dai calzoni: il venditore di coloniali, il nonno del suo amico, le sussurrava cose oscene mentre la toccava sotto la gonna. Era stato allora che Delia scappando era andata dal padre, e gli aveva raccontato di aver visto la madre avvinghiata a Caserta che le sussurrava parole oscene. Una tragica bugia, un transfer, la violenza subita, la scoperta del corpo e del piacere che questo procura, il voler punire Amalia perché l'aveva lasciata "nel mondo a giocare da sola", segneranno tutta la sua vita.

Leda se ne andrà dal paesino del sud, dopo aver detto a Nina - la giovane donna napoletana madre di Elena - che aveva preso la bambola. Ormai il gesto oscuro si è chiarito nella sua mente: alla bambola ha comprato “un vestitino nuovo, le scarpette”, ricordando che la figlia Bianca alla bambola Mina “aveva tolto tutti i vestiti”, uno “sfregio” che le era sembrato senza rimedio. Allora aveva lanciato “la bambola oltre l’inferriata del balcone” e le auto l’avevano maciullata, mentre ora coccola e ripulisce dal liquido verdastro, insidiatosi nella pancia della bambola rubata, come se accudisse se stessa distrutta dal parto. La ferita è profonda, la spilla con la quale Nina l’ha colpita sul fianco ha rimestato dentro lo scombussolamento, alla “frantumaglia”: a quella percezione di “senso di perdita” che, “quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo [...] andrà [invece] a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere” (2003, p. 109).

Le protagoniste di Ferrante attraversano esperienze perturbanti ma ne escono potenziate, diventando soggetti capaci “di vivere fino in fondo il proprio desiderio e il proprio destino, quale che sia” (Farnetti, p.18).

Elena Ferrante nel libro *La spiaggia di notte* da voce alla bambola Celina: la ‘mamma’ Mati l’ha dimentica in spiaggia, distratta dal gattino che il padre le ha portato. Ha paura del Bagnino Crudele del Tramonto e del suo amico il Grande Rastrello, perché vuole rubarle le parole; allora le nasconde “in fondo alla gola”, ma l’amo “che è appeso a un filo [...] cala giù” dentro alla bocca; la bambola riesce solo a proteggere la parola mamma. La storia termina con il ritorno delle parole. Le stesse, che Ferrante darà alle protagoniste dei suoi romanzi per ri-visitare il passato: esorcizzarlo, urlando al mondo la sofferenza. Parole che nello scrivere si scioglieranno e condurranno a una nuova identità.

Riferimenti bibliografici

- Coscini, Bruna, *I segreti del sentimento*, Progetto Arcobaleno, Venturina 2003.
De Céspedes, Alba *Il pozzo segreto*, Giunti, Firenze 1993.
Farnetti, Monica, “Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante”, in *La perturbante*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, Morlacchi, Perugia 2003.
Ferrante, Elena, *L’amore molesto*, e/o Roma 1996.
Ferrante, Elena, *La frantumaglia*, e/o, Roma 2003.
Ferrante, Elena *La figlia oscura*, e/o Roma 2006.
Ferrante, Elena *La spiaggia di notte*, e/o, Roma 2007.
Ingrao, Chiara *Dita di dama*, La Tartaruga, Milano 2009.

Laura Graziano

Oggetti solidali e oggetti conflittuali: Antonia Byatt e Dubravka Ugrešić

Gli anni in cui Friedrich e Robert Visser studiano l'empatia tra le persone e gli oggetti, sono gli stessi in cui si intrecciano le vite di alcune famiglie inglesi nel *Libro dei bambini* di Antonia Byatt. Siamo verso la fine dell'800 e i due Visser, riprendendo l'antropologo Lucien Lévy-Bruhl, sviluppano l'idea di partecipazione degli esseri umani alla vita degli oggetti attraverso l'empatia.

Il punto di partenza dei due filosofi è la coscienza mitica dove le forme simboliche non rappresentano, ma *sono* la cosa stessa. Alla fine di un lungo percorso di studio i Visser sottolineano che l'esperienza del sentire procede dall'unità originaria di io e mondo attraverso le fasi successive di distinzione tra soggetto e oggetto per arrivare poi nell'empatia ad una unità conclusiva di esperienza percettiva e sentimentale.

Il romanzo di Byatt è affollato di personaggi e di oggetti animati e non animati le cui vicende, trasformazioni, sviluppi vengono seguiti fino alla prima Guerra Mondiale. Nel 1898 i Cain e una delle due famiglie Wellwood vivono a Londra, mentre gli altri Wellwood stanno in campagna fuori città. Gli adulti sono seguaci del socialismo fabiano e il rapporto con la natura è per tutti stretto e molto libero, in particolar modo per i ragazzi e le ragazze.

Il romanzo inizia con il dodicenne Philip Warren che si nasconde nei sotterranei del Victoria and Albert Museum di Londra. È fuggito dal suo paese nel nord e vive di carità e dorme nei sotterranei del museo. È la sua abilità nel disegnare un complicato candelabro del museo a salvargli la vita o almeno a farla svoltare in modo inaspettato. Se Philip deve al candelabro la possibilità di un futuro, Philip entrerà in questo futuro con un unico desiderio e un'unica volontà (qui stranamente coincidenti): disegnare e creare vasi, oggetti che si costruiscono intorno al vuoto e che emergono da una sostanza viva come l'argilla.

Il Nutcracker Cottage, come molte cose inglesi, a prima vista sembrava un esempio di pura stravaganza, ma in realtà era più complicato. [...] C'erano pochi mobili: una massiccia tavola da pranzo, qualche sedia massiccia, di aspetto medievale, un moderno pianino. La semplicità era contraddetta da un incongruo assortimento di vasellame, sulla mensola del camino, nel focolare, sul davanzale. C'erano folli boccali con facce sorridenti, un pezzo di fine maiolica italiana di oro e indaco, decorato con arabeschi e menadi, un imponente pezzo di porcellana Minton stile Sévres, nel consueto rosa Pompadour, con Pierrot e Colombina dentro un medaglione tra rose e clematidi. In un angolo, alto più di un metro, c'era un oggetto che lasciò Philip senza parole e fu immediatamente identificato da

Prosper Cain come una copia del vaso di Prometeo presentato da Minton all'esposizione di Parigi del 1867.

E poco dopo: "Leslie Skinner disse che una nuova società deve produrre nuovi modelli, finora non immaginati. Creati da artigiani, non da schiavi salariati. Humphry si guardò intorno in cerca di Philip, ma lui era già sgusciato via per tornare a guardare il vaso di Prometeo."

È uno dei primi incontri di Philip con i vasi che amerà e che creerà per tutta la vita in uno strettissimo rapporto con la materia:

Philip posò le mani squadrate e umide sul blocco di creta e premette nel centro. L'argilla marrone scorreva sulle sue dita come se anch'esse stessero diventando argilla, liscia e omogenea, o come se fossero argilla che diventava carne con nocche e polpastrelli vivi. Sotto le sue mani la creta si sollevava trasformandosi in un sottile muro cilindrico, sempre più alto, apparentemente dotata di volontà propria.

E Tom, uno dei molti ragazzi Wellwood, riesce a farsi bocciare a tutti gli esami di ammissione al College per rimanere a vivere nella casa in campagna dei genitori. Nel bosco ha costruito la sua casa-albero, dove va appena può. E intorno ai vent'anni confessa a sua sorella Dorothy che si è innamorato di una volpe che andava a trovarlo, dice Tom, con atteggiamento seduttivo. Naturalmente la volpe è un essere vivente e non un oggetto inanimato, ma rientra in ciò che continuiamo a chiamare non-umano.

Ci sono le marionette e i ragazzi che interpretano le marionette in un continuo passaggio da soggetto ed oggetto, corpo e macchina e viceversa.

Nel romanzo gli oggetti spuntano da ogni dove, sono visti nelle loro funzioni d'uso, ma soprattutto attraverso il senso che questi hanno per i diversi personaggi, attraverso il loro valore di scambio non mercantile, ma di scambio personale con qualcuno. La natura degli oggetti è relazionale (l'ontologia in generale sta riconquistando spazi e interesse, ma l'ontologia degli oggetti nella mia analisi non ha rilievo) con gli altri oggetti, ma anche con i soggetti con cui entrano in contatto. I modi e le relazioni di scambio con gli oggetti sono nel romanzo di Byatt i più diversi, ma tutti gli oggetti sono vissuti in modo empatico.

Affronterò nel workshop in modo più specifico le differenze, se ci sarà modo, ma mi interessa osservare che il carattere empatico nel rapporto con gli oggetti è riservato alla vita quotidiana, reale. Olive Wellwood, madre di Tom e dei suoi molti fratelli e sorelle, è una scrittrice di favole per bambini e vive di questo lavoro. Nelle sue favole gli oggetti smettono di essere empatici e diventano conflittuali, oppongono resistenza, hanno una vita autonoma, come succede sempre nelle favole. Ma nelle sue favole non solo gli oggetti non hanno una funzione d'uso e si animano producendo effetti irreversibili, ma cessano

anche di avere qualsiasi funzione solidale. Per dire, il bastone che fa volare le streghe non è solo defunzionalizzato come sappiamo da tutte le favole, ma non è più di nessun aiuto per il volo, perde la sua funzione solidale.

Dunque gli oggetti sono dotati di una loro forza e di una concentrazione di senso, ma per Byatt solo nella vita reale è possibile stabilire una relazione empatica. Nel periodo che descrive Byatt, i futuristi giravano l'Europa dichiarando:

Nessuno si accorge che tutti gli oggetti considerati inanimati rivelano, nelle loro linee, della calma o della follia, della tristezza o della gaiezza. Ogni oggetto rivela, per mezzo delle sue linee, come si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze: questa scomposizione non è guidata da leggi fisse, ma varia secondo la personalità caratteristica dell'oggetto che è poi la sua psicologia e l'emozione di chi lo guarda.

Naturalmente il segmento sociale che l'autrice considera, dei borghesi di simpatie socialiste, le rende molto più semplice la descrizione di uno scambio fecondo tra persone e oggetti.

In *Baba Yaga ha fatto l'uovo* di Dubravka Ugrešić il rapporto viene rovesciato: delle tre parti in cui il romanzo è diviso vorrei considerare soprattutto la seconda, dove la struttura del racconto rimane realistica, ma la narrazione diventa contrappuntistica mescolando la descrizione a forti tratti realistici con episodi paradossali e sorprendenti. E sono proprio gli oggetti a spingere il racconto fuori dal piano di realtà. Siamo in epoca contemporanea e tre anziane signore, di cui due molto arzille arrivano in una famosa località termale cecoslovacca. Alle tre amiche succede di tutto e loro ne fanno di tutti i colori, anche a loro insaputa, con effetti ironici e sorprendenti. Finché la narrazione rimane nell'ambito realistico gli oggetti considerati gettano un'ombra negativa su loro stessi e sulle persone che li osservano o usano. Il rapporto cambia quando gli oggetti vengono investiti di un ruolo diverso, assumono proprietà impreviste e una vita autonoma, cioè diventano oggetti magici.

Il romanzo descrive la vita nella ex-Jugoslavia e nella Cecoslovacchia del post-comunismo e questo caratterizza fortemente il tipo di descrizione delle cose circostanti. Ma non si tratta solo di questo: il secolo che separa l'Inghilterra fine '800-primi '900 con l'oggi dei paesi ex comunisti è stato quello della riproducibilità tecnica degli oggetti (Benjamin) e quello dove al valore d'uso è subentrato il "valore di consumo". Mi sembra necessario osservare che per parlare di oggetti solidali Ugrešić deve cambiare registro e infilarci in meravigliose e stralunate favole, rovesciando la prospettiva delle favole di un secolo prima (che erano uguali a quelle del secolo precedente e così via, almeno negli elementi strutturali).

Quali relazioni nuove e inedite possiamo pensare con il mondo non umano partendo da questi due romanzi?

Riferimenti bibliografici

Byatt, A. S. , *Libro dei bambini*, Einaudi, Torino 2010.

Dubravka Ugrešić, *Baba Yaga ha fatto l'uovo*, Nottetempo, Roma 2011.

Vischer, Robert, Vischer Friedrich T., *Simbolo e Forma*, Aragno, Torino 2008.

Maria Letizia Grossi

Tra le stanze e gli oggetti, due percorsi e uno svelamento

Cosa sappiamo degli oggetti, questi oggetti solidi che stanno fuori di noi, altri totalmente per definizione, inanimati, estranei, inaccessibili in profondità alla nostra conoscenza?¹⁴ Che rapporto abbiamo con essi? In quasi tutti i casi, e soprattutto ora, nella cultura affaristica globalizzata, gli oggetti sono percepiti come ciò che è completamente usabile nella sua passività, prodotto e scopo del consumismo senza limiti del tardo e marcescente, ma tuttora dominante, capitalismo. Diventate esorbitanti in numero e tipologie, utilizzate per deviare i nostri desideri verso soddisfazioni esclusivamente materiali, spesso le cose finiscono per essere anche i sostituti, vuoti e inerti, della mancata presenza e comunicazione nei confronti delle persone della nostra vita. Rischiano di sommergerci e di sommergere la terra. Non solo, milioni di persone, donne, bambini, poveri, migranti, sono diventati oggetti per chi li sfrutta e li vende. José Saramago nel racconto "Cose",¹⁵ mette in scena oggetti schiavi, pronti a ribellarsi con avarie o addirittura scomparendo, i quali si rivelano alla fine donne e uomini reificati. Nel romanzo di Fred Vargas *Parti in fretta e non tornare*,¹⁶ anche gli oggetti di fabbricazione "normale" colgono ogni piccolo errore di manipolazione per ottenere "per brevi ma intensi attimi un'improvvisa libertà" che li mette in grado di vendicarsi sugli umani dello sfruttamento.

In un racconto pubblicato da Luciana Tufani,¹⁷ ho descritto la ribellione degli oggetti, il proliferare impazzito delle cose a causa di un errore nella gestione di un programma di computer, come una metafora del consumismo e un monito alla nostra imprudente specie, incapace di risolvere politicamente i problemi causati dalla propria avidità autodistruttiva.

Al di là dalle figurazioni narrative, nella nostra vita di ogni giorno gli oggetti hanno per noi molteplici valenze, talune connotate fortemente dagli affetti. A parte l'eccesso e l'inutilità consumistica, molti sono indispensabili compagni del nostro quotidiano, amati dell'affetto che si prova per ciò che è umile e utile: il tegame e il letto, l'acquaio e il lenzuolo, con un riconoscimento grato tributato soprattutto dalle donne, che più li frequentano nel lavoro per mantenere l'esistenza di tutti. Ma sono anche i frutti della

¹⁴ In "Conversazione con una pietra" nella raccolta *Sale* di Wislawa Szymborska, la pietra risponde a chi le chiede di entrare: "Non ho porta".

¹⁵ José Saramago, p. 55 e sgg.

¹⁶ Fred Vargas, pp. 4-5.

¹⁷ Maria Letizia Grossi, p. 11 e sgg.

creatività umana, dell'arte, dell'inventiva, sono il prolungamento delle nostre mani, sono i tasselli cui si agganciano i ricordi. Ricordi e affetti fissati nella scrittura, in primo luogo femminile. Tutto il romanzo di Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, è una ininterrotta descrizione di luoghi, soprattutto interni, e di oggetti, attraverso cui ritorna viva e presente l'infanzia.

Sono nata sotto un tavolino. Sedevo sui mattoni... Quel primo pezzetto di mondo lo vedo come adesso vedo la mia mano che scrive. Mattoni rettangolari color crosta di pane, uno coricato, uno dritto, facevano un tessuto a spina. Come soffitto il rovescio della tavola; l'intera impalcatura ammantata dal pesante tappeto: tutti colori notturni intramezzati da fili d'oro, fiori con parvenza di colori morti... Il primo fatto storico della mia vita, intreccio di paura e meraviglia, fu sotto quel tavolino.¹⁸

Gli oggetti ci attraggono e performano le nostre esistenze. Il protagonista del racconto "Oggetti solidi"¹⁹ di Virginia Woolf abbandona la carriera politica e addirittura le frequentazioni sociali per il fascino di oggetti inconsueti che raccoglie sedotto dalla loro singolarità: frammenti di porcellana, vetro, metallo, belli proprio perché indecifrabili con la loro " fiamma languente immersa a fondo nella loro massa". Nel *Deserto malva* di Nicole Brossard le personagge sono definite da oggetti e luoghi, dall'uso che ne fanno e da come ne vengono modificate.

Contemplare – e accettare – l'energia performativa degli oggetti nello scambio con noi, mi porta a capire il fallimento di senso dell'antropocentrismo di matrice patriarcale occidentale e che i confini, anche quelli col non-umano, non sono invalicabili. Ma mi aiuta anche a cogliere la frammentarietà delle identità, la nostra mai conclusa malleabilità corporea e mentale negli incontri con entità umane e non umane. E ancora, a ridefinire la temporalità e la sua contraddittorietà. Quasi sempre infatti noi invecchiamo prima delle nostre cose (il vestito di seta di mia madre, conservato intatto nell'armadio, mentre lei è diventata una donna vecchia e ha segnate nel corpo le mutazioni del tempo, è per me un promemoria affettivo e un archivio di nostalgia). Il tempo ha una diversa durata, trasforma e travolge il vivente, ma lascia tracce materiali e oggettuali che persistono, talvolta confortandoci, talvolta ossessionandoci.

Cercando di esplorare le possibilità rappresentative dei linguaggi e in particolare del linguaggio letterario, ho incontrato molti motivi di questa riflessione rispecchiati suggestivamente nel romanzo di Michèle Roberts *Figlie della casa*.²⁰ La casa e gli oggetti

¹⁸ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, 1997, ristampato da Quodlibet, Macerata, nel 2009, p. 3.

¹⁹ Virginia Woolf, in *Lunedì o martedì*, 1921, in *Saggi prose racconti*, a cura di Nadia Fusini, Meridiani Mondadori, Milano, 1998.

²⁰ Michèle Roberts, *Figlie della casa*. Le successive citazioni sono rispettivamente a p. 9, p. 30, pp. 44-45, pp. 99-100, p.191, p. 194, p. 196, p. 197 e p.198.

della casa – ogni capitolo ha per titolo per l'appunto una stanza, un arredo o un manufatto domestico-, la loro disposizione nello spazio, incanalano affetti, ricordi, angosce, risentimenti, vuoti sentimentali e di memoria e lotta per il loro possesso da parte delle due figlie. Ma anche delineano le loro identità, mutevoli nel tempo, attraverso il doppio corredo di cose che definisce le due donne: mobili, soprammobili, vasellame, stoviglie del benessere borghese per l'una; i libri, il quaderno, la scatola delle lettere, le parole per l'altra, che, scegliendo di diventare suora come Santa Teresa di Lisieux, di cui porta nome e cognome, si è spogliata delle cose materiali. Le due serie differenti di oggetti mettono a confronto le personagge, in un insistito tema del doppio: le due madri, le due figlie, le due lingue (una delle due protagoniste è anglo-francese, come l'autrice), le due Madonne apparse alle bimbe, ammantate di diversi e opposti colori. E nello stesso tempo smantellano ogni immutabilità e separazione definitiva. Anche la casa è "mutevole. A volte era sicura come una chiesa, a volte tremava e si squarciava". Gli sguardi sono doppi, anzi duplicemente doppi: a raccontare si avvicendano i punti di vista delle due donne e di loro stesse bambine, negli anni successivi alla guerra. E le due figlie della casa, così diverse e opposte: "una sposata e una no, una rotonda e una sottile, una sincera e una bugiarda, una che ha un posto nella società e una no", si rivelano uno specchio reciproco, si incrociano e mescolano le loro contrapposizioni, gemelle. "Al buio siamo uguali... Non ha più nessuna importanza, la nostra differenza". Pure le due lingue si incrociano.

Per sentire il francese si attraversava il mare. Il suono del francese andava su e giù come le onde che rotolavano sulla spiaggia. Il francese era una lingua straniera quando eri lontana, la tua quando eri vicina. E ora la nave, piccola nel mare buio, ve la stava dolcemente portando. Nel lasciare l'Inghilterra lasciavano la lingua inglese. Le parole familiari si dissolvevano, in vento e spruzzi salati. A metà strada, dove la Manica diventava La Manche, la lingua si ricompondeva, si alzava dalle acque e diventava francese. Léonie si sforzava di captare l'esatto momento in cui, proprio nel bel mezzo della Manica, alla stessa distanza dalle due sponde, il muro d'acqua e il muro di parole si incontravano, si abbracciavano stretti e umidi, si fondevano l'uno nell'altro: in quel momento le veniva restituita la vera lingua, una come l'acqua, una corrente dorata che connetteva tutto, flussi di parole e di non parole, voci riecheggianti in un ritmo staccato, promesse di felicità.

Quando la Vergine Maria le appare, signora dorata in rosso, la bambina ricorda una lingua "più profonda dell'inglese o del francese. L'aveva sentita parlare tanto tempo fa. La sentiva ora, la lingua segreta, un rivolo sotterraneo che si apriva un varco in lei come un fiume, che la aspettava e la chiamava per nome".

Persino le due Madonne si ricompongono in una sola. Nel momento finale Thérèse non vede più la signora bianca e celeste dell'iconografia sacra, che aveva immaginato, ma una fanciulla in rosso e oro, lambita dalle fiamme, come era apparsa a Léonie. Infine le due personagge arriveranno entrambe alla stanza proibita. Cresciute all'ombra degli orrori

della guerra appena trascorsa, in una casa di cui ignorano i terribili segreti familiari e storici, una casa che è stata sede di un commando tedesco di occupazione, che ha visto lo stupro della madre Antoinette (e più tardi la sua morte), che ha prima nascosto ebrei ricercati e poi ha assistito al loro massacro, le ragazze hanno tentato una doppia fuga. Thérèse verso una madre immortale, “perfetta, quella madre di Dio, quella Vergine pura, una bambola sacra che non sentiva né rabbia né desiderio sessuale e non andava mai via”. Léonie si è obnubilata nella sicurezza delle cose possedute:

Per scacciare l'ansia, accarezzò i mobili ben curati. Salmodiò il trionfo della sua organizzazione domestica, recitò la litania degli oggetti resistenti, dei pavimenti solidi, delle pareti senza crepe, delle fondamenta che non traballavano, del tetto robusto. Contò e ispezionò il contenuto delle dispense. Era suo, era la sua casa. Il suo regno, sotto il suo fermo controllo.

Ma alla fine “il trucco non funziona più”. Sono gli oggetti stessi a spingere e a dirigere la ricerca della verità storica, a portare prima l'una poi l'altra a fare i conti con la dimensione pubblica degli orrori che la casa e le sue stanze hanno visto e nascosto e che premono per rivelare. L'accendino che passa dalle mani dell'una a quelle dell'altra, la tomba profanata, “costretta a restituire i suoi morti”, la stanza che racchiude le parole che Léonie ha paura di pronunciare. “La storia era fatta di voci che si animavano e gridavano. Thérèse lo sapeva, ecco perché era tornata a casa. Léonie aveva cercato di tagliar via Thérèse da sé stessa, come il marcio, la sofferenza. Tutto ciò che voleva dimenticare”.

Adesso però “il mondo si piegava in avanti, su di lei e dentro di lei, e lei afferrava il mondo e ci saltava dentro”. Thérèse è dall'altra parte della porta ad aspettarla, insieme alla famiglia ebrea e al partigiano che ha tentato di salvarla. “Non doveva far altro che entrare e ascoltare quello che avevano da dire, sbrogliare e di nuovo aggrovigliare le diverse lingue che parlavano”.

Alla fine la porta della stanza segreta si spalanca da sola.

Riferimenti bibliografici

- Brossard, Nicole, *Il deserto malva*, 1987, Wip Edizioni, Bari 2010.
Grossi, Maria Letizia, *Ci salveranno i fulmini o il deserto?*, Luciana Tufani Editrice, Ferrara 2010.
Prato, Dolores, *Giù la piazza non c'è nessuno*, 1997, Quodlibet, Macerata 2009.
Roberts, Michèle, *Figlie della casa*, 1992, Luciana Tufani Editrice, Ferrara 1998.
Roberts, Michèle, *Sante impossibili*, 1997, Luciana Tufani Editrice, Ferrara 2001.
Saramago, José, *Oggetto quasi*, 1984, Einaudi, Torino 1997.
Szyborska, Wislawa, *Sale*, 1962, Scheiwiller, Milano 2005.

Vargas, Fred, *Parti in fretta e non tornare*, 2001, Einaudi, Torino 2004.

Woolf, Virginia, "Lunedì o martedì", 1921, in *Saggi prose raccontati*, a cura di Nadia Fusini, Meridiani Mondadori, Milano 1998.

Marisa La Malfa

Nel "vivo giuoco di carte"

... sin dalla sua prima prova si è fatta notare per le qualità, veramente alte, di sottili analisi...²¹

Si può stabilire un patto d'intesa e di condivisione con chi scrive? Attraverso quali aspettative di in/dipendenza? Posso ritenermi fortunata, a non sentirmi costretta in alcun modo a fare introduzioni di rito mettendo in ordine le stesse carte, a cui Gianna Manzini non si piegava facilmente, in virtù di una condizione socio-culturale che la sfidava, con un apparato di potere inesausto, a misurarsi nell'intelligenza e nell'esercizio critico.

I suoi primi passi nel territorio maschile risultano venati di responsabilità e interrogativi più che importanti fin dalla giovane età, e oltre. È indicativo che Gianna Manzini non sottovaluti il background anarchico del padre Giuseppe, sostenitore consapevole di idee e pratiche in rapporto alla gente oppressa da ogni tipo di angheria, in una parola ai diseredati. La separazione dei genitori per lei in tenera età, nella specificità del caso, testimonia in dose letale le ottusità della vita borghese, in cui gli "stenti" per così dire erano differenti e di natura egoistica, e firma l'ordine/disordine nella bambina, e nella scrittrice. La figura del padre si stacca dal fondo opaco dei valori stridenti della società, e rappresenta per lei i primi bagliori di non-adeguamento ragionato al postulato tradizionale.

Il *gioco* – questa parola si trova molte volte nei suoi scritti – e le sue varianti segmentate si affacciano in libertà all'architettura volitiva di Gianna Manzini che sperimenta la scrittura. Ricordo – e il ricordo storico mi sembra brillare in presa diretta – la sua presenza alle *Giubbe Rosse*, noto locale nel centro di Firenze. La immagino mentre discute di letteratura e di vari aspetti della cultura con Eugenio Montale, Elio Vittorini, Giansiro Ferrata, Alberto Carocci, Alessandro Bonsanti e altri, intorno alla rivista mensile *Solaria*, vissuta dal 1926 al 1936. Voglio pensarla intenta a discutere come noi donne della SIL fiorentina per più di dieci anni nello stesso locale, ma senza la preponderanza maschile a stretto contatto di gomito. Mi figuro benissimo il tipo di critica, se Eugenio Montale poeta poteva intervenire su qualche dettaglio dei suoi libri, pretendendo di fare

²¹ Gianna Manzini (1896-1974), in Salvatore Guglielmino, p. 230.

assegnamento sulla propria bella intuizione rispetto a certi personaggi. E invece sbagliava, magari non confidando nelle misure della sensibilità e intelligenza mobile della compartecipe letteraria Gianna Manzini.

Tra le opere della scrittrice pistoiese rimane inclassificabile, e per questo voglio con ammirazione sottolineare non soggetto a facili interpretazioni per tutte le stagioni, "Lettera all'Editore", *altroromanzo* del 1945 e successive edizioni. Mi vedo un po' costretta a non accontentarmi del termine *metaromanzo* usato dalla critica fino ad ora, perché mi sembra che il testo di Gianna Manzini segua strade nuove, e sopra tutto crei una struttura linguistica audace. Dopo l'intestazione all'*Amico editore* continua via via una raccolta di indizi, che svelano subito all'inizio il "progetto di lavoro che chiede di diventare rappresentazione, vivo giuoco di carte" (Manzini 1993, p. 31).

Gli oggetti del transito sono qui le carte, che "un biglietto di viaggio a ritroso nel tempo", dono casuale dell'editore e forse inconsciamente causale, non esaurisce l'ispirazione letteraria di Gianna Manzini, perché "io non sospettavo di trovarmi così cambiate in tavola le mie stesse carte". Il romanzo richiestole dall'editore è pronto, ma lei fa un passo avanti e segnala anche la presenza di una storia personale e intellettuale, "una doppia avventura in esso fatalmente precipitata". Mentre la scrittrice spia le proprie carte, ne rimane sganciata la forma "preziosa", e al di là del senso di eleganza ricercata, come mi pare che al suo tempo sia stato usato con malevola insistenza questo aggettivo, si agita tra interrogativi ed equivoci, con cui sovverte il rapporto scrittrice-lettrice, scrittrice-editore, scrittrice-personaggi. Diventa lei stessa la carta coperta, che fa piegare il gioco in direzioni impensate, oppure lo tiene nelle instabilità dei segni, senza condannarlo o affidarlo anche in parte alla risoluzione. Gianna Manzini – la Carta coperta, nella relazione con i protagonisti della realtà scritta, consapevolmente sacrificati, si dibatte interiormente:

Essi avrebbero voluto portare dentro di sé il loro tempo come il loro amore, come i loro peccati: chiuso; non risvegliato, manomesso e, sia pure, fecondato dal mio continuo affacciarmi in loro. Ma potevano chiederlo a me quest'aiuto a perdersi in una forma oggettiva, in una irrevocabile conclusione? A me chiedere questa cosa, che è un po' come la morte? (p. 68).

Tra le molte carte c'è "l'ottima carta che il buon giocatore aspetta di mettere in tavola", c'è "la carta brillante; ma è la carta del baro". Le carte sono difficili da individuare e separare, perché gli si affiancano altri oggetti:

Le forme degli oggetti s'addensarono, si rifece presenti: il tavolino al centro, l'armadio, l'asse da stiro fasciata di bianco con su i ferri scuri posati sul treppiede, una camicetta leggermente insaldata appesa a una stampella, e ammicchiati da un lato, i giocattoli che nelle mie pupille riprendevan colore... (pp. 70-71).

Ricompaiono con l'insistenza e le ripetizioni, il suo tormento e la sua visione, che potrebbero sembrare conclusioni ma non lo sono per la presenza della congiunzione disgiuntiva tramite la quale, mentre afferma nello stesso tempo butta all'aria tutte le sue carte, per evidenziarne il meccanismo dell'avanzare e del ritrarsi nella parola inadeguata: "Dovrò dunque raccontare senza uniformità, appoggiandomi ai temi che più mi son cari, o sorvolandoli proprio perché troppo mi premono, tutte queste avventure..." (p. 71).

La passione di lettrice mi suggerisce una piccola incursione nella scrittura aspra di Gertrude Stein; a proposito Nadia Fusini afferma:

Sull'esistenza di ognuno di noi, uomini e donne, la lingua incide in quanto spada di Damocle, che taglia e affetta e affetta il corpo, separandolo da se stesso in un gioco sinuoso tra significato e significante, in un cammino a serpentina tra le Scilla e Cariddi del nostro destino...(Stein 2007, p. 13).

E quali oggetti possono in-cartare nuovamente una storia, vuoi per l'Editore vuoi per chi legge, come abiti, cappelli, sciarpe, bottoni...annessi e connessi, con maggiore distacco dalle emotività di coloro che credono di possederli?

"La moda di Vanessa" racconta, negli anni dal 1946 al 1966, le vicende esterne e differenti delle creazioni che le cronache di riviste come *La fiera letteraria* e altre hanno ospitato nelle loro pagine più leggere, ed effimere se le separassimo dalla ricerca della parola adeguata, che anche all'effimero guarda nel dubbio. Non poi tanto effimere, se si pensa che "Vanessa" è Gianna Manzini, pseudonimo con cui la scrittrice si guadagna proprio da vivere per venti anni. Questo guadagnarsi da vivere ha tutta la dignità e la padronanza di un lavoro serio, approfondito, di chi riesce a muoversi con disinvoltura tra gli oggetti nati da tocco d'arte, fatti vivere a lungo nel riconoscimento in sé, o nel confronto sottile con l'arte della pittura per esempio, o altre arti. Vanessa evoca la sorella pittrice di Virginia Woolf. Proprio in uno scritto del 1945, "La lezione della Woolf", Gianna Manzini dice tra le altre cose: "La leggevo e imparavo...a tenerla in fronte come la lampada dei minatori". I colori si modificano da un materiale all'altro, e finiscono con il rivelare nella scrittura che li adotta i confini incerti di un'e-ducazione al Bello, che è l'aspetto più tradito del Pensiero Estetico di un'epoca, di un giorno, da comunicare e da spartire.

Anche nella moda vi sono notizie che hanno un valore chiave, notizie per mezzo delle quali si entra improvvisamente nel segreto creativo d'una artista. Nel caso di Lola Giovannelli... la notizia, e insieme il segreto, o il primo segreto: la boutique di Lola Giovannelli nacque a Positano... (Manzini 2003, p. 19).

Leonor Fini le aveva fatto un ritratto, esaltando, se si poteva di più, la disegnatrice e la sarta nell'unità dell'ispirazione. L'artista di nascita argentina, nella musica notturna dei

suoi oggetti del sogno realizzati con colori e *decorazioni calligrafiche*, da pittrice che collaborava con la danza e con la moda, curò un passaggio simbolico dall'ovale *lunare e allungato* del volto di Lola Giovannelli. Il ritratto in questo caso è l'oggetto del "sogno" di un sogno. Lola Giovannelli diceva, non lontana dal sogno di Leonor Fini:

Che libera ricreazione della fantasia, che fuga nel presente diventa un lavoro, quando ha qualcosa del giuoco infantile e al tempo stesso ferma le immagini intensissime di questa notturna vacanza che è il sogno, recuperandone la straordinaria vitalità"...(Manzini 2003, p. 21).

Mi accorgo, con l'attenzione di lettrice infaticabile, che Gianna Manzini mi fa quasi dimenticare per un attimo dove sono e che è lei che dà vita con la sua parola agli oggetti, nei molti incontri della "sua" moda. Il passaggio al particolare delle cose è rapido e molto sensuale: mi trascina a infinite parentesi, perché le sue citazioni variegata trasmettono cultura e raffinatezza, per la ricerca della parola e l'appropriarsi del gusto. È come un filo che si snoda, è come il filo di cotone, di seta, di lana, sottile o grosso che la fiorentina maglierista "Albertina", proponeva, perché "nessun abito sarà mai tanto disinvolto quanto quello a maglia". Il filo delle parole è come il filo di Albertina, dice Gianna Manzini,

soltanto, dunque, appena un filo; e lo strepito, o, se volete, il canto dei telai; e talvolta un pazientissimo lavoro a mano che si sovrappone con invenzioni ad effetti cloqués, alla maglia vera e propria. Ed ecco mantelli, abiti, tailleurs, bolero, scialli, sciarpe. Un collezione eccezionale che combina l'irradiante potere dell'artigianato con quello dell'arte, e dell'entusiasmo...(Manzini 2003, pp. 24-29).

La creazione e la trasformazione degli oggetti interrogano i soggetti sull'alterità, sul rapporto tra soggetto e oggetto, sul contatto tra soggetti, sulla conoscenza delle cose, sulle scelte affettive ed etiche. Trovo molto stimolante a questo proposito la ricerca filosofica di Edith Stein, nel campo della fenomenologia, perché punta al "Problema dell'empatia", che coinvolge soggetti oggetti spazio e tempo.

L'"Io" è privo di spazio, non è localizzabile; ma io rapporto le parti del mio corpo, così come tutta la spazialità che si trova al di fuori di esso, ad un "punto zero d'orientamento" che il mio corpo proprio circonda. Questo punto zero non è localizzabile con esattezza geometrica in un punto del mio corpo, per di più non è lo stesso punto riguardo a tutti i dati, ma, per i dati visivi, è collocato nella testa e per quelli tattili nella parte centrale del corpo proprio." (Edith Stein 2003, p. 127).

Il "corpo proprio" non solo è capace di sensibilità, di sentimenti e di volontà ma è anche orientamento al mondo fenomenico. La disposizione degli oggetti non svelerà me come puntando la luce su una sospettata né la mia presenza, ma il mio corpo privo di *quegli* orpelli...a volte indifeso...altre volte impossibilitato a esprimersi...per niente disposto a valutare nel presente la distanza dagli oggetti, nell'immaginazione o nell'inganno del dato sensoriale. La mia casa della testa e della parte centrale del corpo sa che le appartengo,

perché c'è sempre là in fondo, anche se non lo ricordo, *quel* mio passato ricacciato continuamente indietro dai tanti oggetti d'affetto che premono forte, e fanno ressa al presente. Come codice la "possibilità di empatia" di Edith Stein potrebbe aprire tutte le porte? Non c'è che da continuare ad approfondire, e scoprire altro pensiero. Questa filosofa, assistente universitaria di Edmund Husserl, padre della fenomenologia contemporanea nel Novecento, aveva soltanto 23 anni quando scrisse, con la freschezza di linguaggio della giovinezza, la tesi di dottorato sul "problema dell'empatia". Senza sospetto aveva davanti a sé lo spostamento a un altro "punto zero d'orientamento", l'ultimo che alla fine fu il campo di concentramento di Auschwitz, dove morì in una camera a gas insieme alla sorella. È per questo che la voglio nominare, perché non vada "perduto" per me il suo contributo al mondo e al Pensiero delle donne.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. *I contemporanei*, Marzorati, vol.II. , Milano 1973.
Godard, Jocelyne, *Leonor Fini, le realtà possibili*, Selene edizioni, Milano 1998.
Guglielmino, Salvatore, *Guida al Novecento*, Principato editore, Milano 1986.
Manzini, Gianna, *La moda di Vanessa*, Sellerio editore, Palermo 2003.
Manzini, Gianna, *La sparviera*, Libreria dell'Orso, Pistoia 2005.
Manzini, Gianna, *Lettera all'Editore*, Sellerio, Palermo 1993.
Manzini, Gianna, *Ritratto in piedi*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1995.
Stein, Edith, *Il problema dell'empatia*, edizioni Studium, Roma 2003.
Stein, Gertrude, *Geografia e drammi*, Liberilibri, Macerata 2007.
Stein, Gertrude, *Picasso*, Adelphi, Milano 2011.
Venturini, Monica, *Dove il tempo è un altro*, Aracne, Roma 2008.

Roberta Mazzanti

Un quaderno messo al rogo: Alba de Céspedes e l'eresia della scrittura

Le donne sono una stirpe disgraziata e infelice con tanti secoli di schiavitù sulle spalle e quello che devono fare è difendersi con le unghie e coi denti dalla loro malsana abitudine di cascare nel pozzo ogni tanto, perché un essere libero non casca quasi mai nel pozzo e non pensa così sempre a se stesso ma si occupa di tutte le cose importanti e serie che ci sono al mondo e si occupa di se stesso soltanto per sforzarsi di essere ogni giorno più libero. Così devo imparare a fare anch'io per la prima, perché se no certo non potrò combinare niente di serio e il mondo non andrà mai avanti bene finché sarà così popolato d'una schiera di esseri non liberi.²²

Con questo affaticato impegno Natalia Ginzburg conclude uno scritto pubblicato nel 1948 sulla rivista *Mercurio*, mensile di politica, arte, scienze diretto da Alba de Céspedes fin dal 1° settembre 1944. Nel numero di marzo-giugno 1948 (proprio l'ultimo fascicolo curato da de Céspedes) il suo "Discorso sulle donne" rivela "un continuo pericolo di cascare in un gran pozzo oscuro, qualcosa che proviene proprio dal temperamento femminile e forse da una secolare tradizione di soggezione e di schiavitù e che non sarà tanto facile vincere".

All'amica Natalia risponde Alba de Céspedes, commossa che l'amica scrittrice abbia denunciato "con disperato vigore" il segreto delle donne, in cui tutte possono compatirsi: "Poiché anch'io, come te e come tutte le donne, ho grande e antica pratica di pozzi: mi accade spesso di cadervi e vi cado proprio di schianto, appunto perché tutti credono che io sia una donna forte e io stessa, quando sono fuori del pozzo, lo credo". E però subito, decisa, ribalta la prospettiva:

Ma, al contrario di te, io credo che questi pozzi siano la nostra forza. Poiché ogni volta che cadiamo nel pozzo noi scendiamo alle più profonde radici del nostro essere umano, e nel riaffiorare portiamo con noi esperienze tali che ci permettono di comprendere tutto quello che gli uomini – i quali non cadono mai nel pozzo – non comprenderanno mai. (...) Tu dici che le donne non sono esseri liberi: e io credo invece che debbano soltanto acquisire la consapevolezza delle virtù di quel pozzo e diffondere la luce delle esperienze fatte al fondo di esso, le quali costituiscono il fondamento di quella solidarietà, oggi segreta e istintiva, domani consapevole e palese, che si forma fra donne anche sconosciute l'una all'altra.²³

È perfino ovvio scorgere nelle poche pagine della lettera di De Céspedes la metafora di una propria esperienza della caduta nel luogo interiore della depressione, esperienza

²² Natalia Ginzburg, "Discorso sulle donne", in Cutrufelli *et al.*, p. 28, p. 32.

²³ *Ibid.* p. 33, p. 36.

che ella esplora e contiene ben più a fondo nei molti diari tenuti durante la sua lunga vita²⁴. Qui nel pozzo segreto è anche l'origine delle figure femminili più rilevanti della sua narrativa, e la multiforme, programmatica rappresentazione della sensibilità e libertà interiore delle donne, doti che le sue 'personagge' sostengono con ostinazione fino alla morte, reale o metaforica. Ritroviamo nelle parole rivolte all'amica Natalia e, con lei, a tutte le lettrici, la lucidità profetica grazie a cui Alba intuisce il nucleo pulsante di ciò che vent'anni dopo sarà la forma di una rivoluzionaria proposta di liberazione, a partire proprio dalla messa in comune di "tutto ciò che si sa quando si viene su dal pozzo"²⁵.

Ma in anni ancora lontani da una presa di coscienza collettiva, dalle loro immersioni nei pozzi interiori e nelle prigioni esteriori le donne di De Céspedes ricavano saperi solitari che prendono corpo e valenza simbolica in pochi, semplici oggetti che ognuna sceglie nel corso della narrazione e abbandona solo quando cede, sconfitta da forze superiori che la ricacciano nei baratri della depressione e della solitudine.

Nell'Italia fascista e – in un arco temporale di una dozzina d'anni – in quella del primo dopoguerra, Alba de Céspedes scrive e pubblica alcuni dei suoi romanzi più intensi: *Nessuno torna indietro* (1938), *Dalla parte di lei* (1949), *Quaderno proibito* (pubblicato dapprima in 26 puntate sulla Settimana Incom Illustrata tra il 1950 e il 1951, e poi in volume nel 1952). In ciascuno dei tre romanzi, che avranno grande successo in Italia e all'estero, la scrittrice mette al centro dello sviluppo narrativo e dell'analisi psicologica 'personagge' di giovani donne non convenzionali, che sopravvivono a fatica – e a volte soffocano, fino a soccombere – nelle maglie strette di un tessuto sociale piccolo-borghese tradizionale. Implacabile nell'accusa alla grettezza di quegli ambienti, de Céspedes è altrettanto critica nella rappresentazione di un mondo contadino retrico e chiuso, nonché del paternalismo venato di misoginia negli ambienti intellettuali o in quelli alto-borghesi dove alcune delle sue creature romanzesche approdano, del tutto ingenue e disarmate.

Ma altrettanta severità, in una ricerca incessante di verità e coerenza che sconfinava in continuazione dall'autobiografia all'invenzione romanzesca e viceversa, Alba riesce a porre nella rappresentazione del dissidio fra ricerca dell'amore – nelle proiezioni immaginarie, spesso letali e sempre smentite da laceranti delusioni – e consapevolezza di

²⁴ I molti diari di De Céspedes sono conservati nell'Archivio a suo nome presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori a Milano. Particolare non da poco, nel contesto di questa mia lettura, è che la gran parte di questi diari siano vergati in quaderni a righe, dalla copertina nera, in tutto e per tutto identici a quello acquistato da Valeria in *Quaderno proibito*.

²⁵ De Céspedes, "Lettera a Natalia Ginzburg", in Cutrufelli *et al.*, p. 34. Non per caso, all'affacciarsi del '68 Alba è a Parigi, dove il dialogo aperto fra lei cinquantenne e le ragazze del Maggio farà fiorire i versi delle sue *Chansons des filles de mai* (Seuil, novembre 1968).

una propria interiore unicità e diversità che non può piegarsi al compromesso del rapporto tradizionale maschile/femminile, se non al prezzo di una smentita tragica.

Le problematiche dei tre romanzi che ho citato prendono corpo in una affascinante relazione fisica, spirituale e sentimentale delle donne da lei create con gli oggetti e spazi tra i quali si muovono. Il regime di estrema scarsità, direi di povertà materiale e simbolica in cui vengono rappresentate, trova corpo e gravidanza in pochissimi oggetti – un anello, un quaderno/diario, un abito azzurro, un mazzo di chiavi – e in spazi angusti ma sempre connotati come ‘soglie’, punti di passaggio fra dentro e fuori, prima e dopo, inibizione e trasgressione: un angolo di fronte a una finestra, un terrazzino, le rampe delle scale.

In un mondo circostante ancora troppo fermo, apertamente ostile a ogni forzatura dei propri rigidi criteri sociali e spaziali sul ‘posto della donna’, le personaggi di de Céspedes sono sole, hanno come unici compagni della perenne attesa di cambiamento e soddisfazione dei loro sogni questi pochissimi oggetti, questi ristretti spazi/passaggi.

Quando travalicano, e si guadagnano a costi altissimi un accesso al mondo maschile o comunque alla mobilità sociale e sentimentale, quasi sempre ‘cadono’, metaforicamente e concretamente. Altri spazi soffocanti, quelli della punizione (carceri dove scontare la colpa commessa, case dove rinchiudersi nella rinuncia, fiumi dove annegare il proprio dolore), così come altri oggetti (interessante notare che quasi sempre sono ‘cose’ legate alla scrittura e all’espressione artistica), accolgono sia le donne che rifiutano di piegarsi anche a prezzo della vita, sia quelle che invece si adattano a un domestico, e addomesticato, piccolo inferno quotidiano dove non esiste più né tempo né spazio per sé dove praticare la trasgressione del ‘quaderno proibito’.

È proprio il quaderno nero, lucido, spesso, intravisto una domenica mattina nella vetrina del tabaccaio dove sta comprando le sigarette per il marito, a condensare meglio di qualunque altro oggetto le insidiose correnti affettive che attraversano la vita di Valeria, protagonista in prima persona di *Quaderno proibito*. Il quaderno è la calamita narrativa che apre il romanzo, e già dalle prime righe è vissuto come un male, come una dannosa tentazione che Valeria giudica di dover nascondere in una casa “dove c’è tanto poco spazio”.²⁶ La scelta di fare posto a quell’oggetto proibito scardina fin da subito non solo la vita interiore della donna, ma tutto il sistema di relazioni con lo spazio-tempo della vita familiare, e tutta la costruzione dei legami affettivi fra Valeria e i suoi familiari, già pericolante ma fino ad allora vissuta come stabile e rassicurante: “(...) sebbene – debbo

²⁶ de Céspedes, *Quaderno proibito*, ora in *Romanzi*, p. 837.

confessarlo – da quando possiedo questo quaderno, io non abbia più avuto un momento di pace”.²⁷

La perdita della fittizia pace domestica è provocata dalla precisa funzione demistificante di cui il quaderno nero viene investito, ancor prima che Valeria se ne renda conto; appena vede il quaderno, ne è morbosamente attratta quasi che fosse mossa da un impulso più forte della volontà: “(...) vidi che il tabaccaio aveva assunto un’espressione severa per dirmi: ‘Non si può, è proibito’. (...) ‘Ne ho bisogno’ gli dissi ‘ne ho bisogno assolutamente’. Parlavo sottovoce, concitata, ero pronta a insistere, a scongiurare. Allora egli si guardò attorno poi, lesto, prese un quaderno e me lo tese attraverso il bancone, dicendo: ‘Lo metta sotto il cappotto’. Lo tenni sotto il cappotto lungo tutta la strada, fino a casa.”²⁸

Dall’inizio alla fine del romanzo, il quaderno non perde mai la propria carica demistificante, tanto che Valeria dichiara spesso di volerlo distruggere perché ossessionata, non soltanto dal timore di venire scoperta a “perdere tanto tempo a scrivere”²⁹, quanto e soprattutto per il ribaltamento di valori e desideri che la scrittura del quaderno le provoca. Scrivervi sopra, rileggersi arrivando a scoprire che “comprendere le cose minime che accadono tutti i giorni, è forse imparare a comprendere davvero il significato più riposto della vita”³⁰, insinua consapevolezza troppo gravose e destabilizzanti:

(...) quando scrivo in questo quaderno, sento di commettere un grave peccato, un sacrilegio: mi pare di discorrere col diavolo. Nell’aprirlo, le mie mani tremano; ho paura. (...) So che le mie reazioni ai fatti che annoto con minuzia mi portano a conoscermi ogni giorno più intimamente. (...) io più mi conosco e più mi perdo.³¹

Il quaderno si precisa sempre più come il frutto di una relazione peccaminosa, l’oggetto del desiderio grazie al quale la scrittura di sé sostituisce i legami sentimentali, gli investimenti di tutta la sua vita: il quaderno è il solo agente di un riconoscimento di se stessa come persona, non come funzione familiare. Soltanto sulla prima pagina del quaderno lei può essere ‘Valeria’, per gli altri è ‘mammà’ e lo è diventata anche per il marito, un tempo l’unico a chiamarla per nome: “ogni volta che apro questo quaderno guardo il mio nome, scritto in prima pagina.”³²

²⁷ *Ibid.*, p. 839.

²⁸ *Ibid.*, p. 838.

²⁹ *Ibid.*, p. 852.

³⁰ *Ibid.*, p. 863.

³¹ *Ibid.*, p. 1059.

³² *Ibid.*, p. 841.

Ma il dissidio interiore è insostenibile, la scissione fra l'immagine pubblica conformista e i desideri di trasgressione si fa devastante. De Céspedes la drammatizza nella polarità delle due giovani donne con cui Valeria si confronta e si scontra, la figlia ribelle Mirella e la futura nuora passiva e ipocrita, Marina. Nel confronto con Mirella, Valeria alterna lucidità e falsa coscienza e rivela i tratti più meschini del tentativo di non infrangere la rispettabilità borghese del suo ambiente. Ma sarà Marina a rappresentare l'alter ego persecutore che di fatto le tronca ogni fantasia di evasione:

... io temo che, guardandomi, ella veda in me questo quaderno, conosca i sotterfugi cui ricorro per scrivervi, la furberia con cui lo nascondo.(...) Capirà, ne sono certa, perché tutte le donne nascondono un quaderno nero, un diario proibito. E tutte debbono distruggerlo. Adesso io mi domando dov'è che sono stata più sincera, se in queste pagine o nelle azioni che ho compiuto, quelle che lasceranno di me una immagine, come un bel ritratto. Non lo so, nessuno lo saprà mai. Mi sento inaridire le mie braccia sono rami di un albero secco. Ho tentato di divenire vecchia e forse sono soltanto divenuta cattiva.³³

La determinazione con cui De Céspedes crea la sua scomoda 'personaggia' emerge durante la revisione del romanzo, quando alle 3 di notte del 12 agosto 1952 commenta con nettezza nel proprio diario: "È bello, basta superare le prime pagine ed entrare nel giuoco del linguaggio scabro. Bisognerà fare molta attenzione a che la sua cattiveria s'accentui, cresca fino alla fine allorché il suo sacrificio non sia un atto di bontà ma di vendetta"³⁴.

E amarissima è la vendetta di Valeria: simile ad altre donne di De Céspedes che non riescono a ribellarsi alle angustie di un percorso femminile privo di spazi 'tutti per sé' che non siano la fragile evasione immaginaria o la rassegnazione autolesionistica, la donna distrugge la parte di sé più consapevole e vitale che ha riversato nella scrittura del quaderno proibito, e la manda letteralmente al rogo: "Di tutto quanto ho sentito e vissuto in questi mesi, tra pochi minuti non vi sarà più traccia. Rimarrà solo, attorno, un lieve odore di bruciato".³⁵

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *Alba de Céspedes*, quaderno della Fondazione Mondadori, Milano 2001.

AA.VV., *Alba de Céspedes, Approfondimenti*, a cura di Marina Zancan, Il Saggiatore- Fondazione Mondadori, Milano 2005.

Carte private di Alba de Céspedes, dagli Archivi presso la Fondazione Mondadori.

de Céspedes, *Alba, Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan, I Meridiani Mondadori, Milano 2011.

³³ *Ibid.*, p. 1084.

³⁴ de Céspedes, Quaderno 9 agosto 1952-11 dicembre 1956, in Archivio presso la Fondazione Mondadori.

³⁵ de Céspedes, *Quaderno proibito*, p. 1085.

Ginzburg, Natalia, "Discorso sulle donne", e de Céspedes, Alba, "Lettera a Natalia Ginzburg", in AA.VV, *Il pozzo segreto*, a cura di Maria Rosa Cutrufelli, Rosaria Guacci, Marisa Rusconi, Giunti, Firenze 1993.

Petrignani, Sandra, "Alba de Céspedes, la pasionaria", in *Le signore della scrittura*, La Tartaruga, Milano 1984.

Mirella Sessa

Il pensiero degli oggetti

Nella solitudine dell'infanzia ci esercitiamo a scandire le prime sillabe osservando i movimenti delle labbra degli adulti che ci indicano le cose. Ma i primi lunghi soliloqui e poi gli immaginari dialoghi li iniziamo spontaneamente mentre tocchiamo, mordiamo, rompiamo oggetti e giocattoli. Questa modalità di apprendere, conquistare il linguaggio articolato attraverso la fisicità delle cose può lasciare in noi per sempre la sensazione che gli oggetti abbiano un potere straordinario, che non siano indifferenti, ma che abbiano un'esistenza propria e persino dei sentimenti, che ci parlino e ci rispondano in una sorta di magica reciprocità:

Fa caldo; la giacca mi pesa sulle spalle, l'acqua scorre stenta dal rubinetto. Do uno sguardo alla valigia che giace per terra e chiede di essere aperta e sgombrata; il bicchiere in cui ho appena bevuto dell'acqua vuole essere lavato e riposto fra gli altri xxxsoggetti sulla mensola sopra l'acquaio: gli oggetti stamattina parlano, parlano e sembrano tutti spinti da una urgenza gregaria. Anche il sapone sembra avere una voce, rauca e soffiata, come di uno che è stato operato alla gola. Quanto chiacchierano gli oggetti! Da bambina leggevo e rileggevo una favola di Andersen che racconta come di notte i giocattoli di una casa si mettano a parlare fra di loro. L'avevo sempre intuito che i giocattoli sono dotati di pensiero. Quando poi ho letto che le uova svengono se avvicinate da una mano sbrigativa, che gli alberi soffrono di solitudine e che le pareti di notte "parlano", mi sono detta che lo sapevo. Che sia un poco animista? (Maraini, p. 12)

Nella sua infanzia desolata Dolores Prato dialoga con gli oggetti che la circondano e coltiva una memoria prodigiosa ("Le persone non mi parlavano, ma le cose sì; erano una folla, riempivano la casa" (Prato, p. 84). Nell'età adulta il contatto materico continua ad alimentare il processo cognitivo e il flusso della creatività; innesca il desiderio 'erotico' del sapere.

In uno dei primi racconti, "Oggetti solidi", del 1920,³⁶ Virginia Woolf si misura con la malia delle cose. *L'incipit* focalizza il vasto semicerchio di una spiaggia, dove passeggiano due giovani amici, Charles e John, intenti a discutere di politica. Il primo smuove la sabbia e i ciottoli col bastone, l'altro, il futuro stravagante collezionista di oggetti solidi, "infilare le dita sempre più in giù nella sabbia" fino a scavare "un pozzo; una sorgente; un canale segreto verso il mare", da dove emerge "qualcosa di duro, una goccia di solida materia": un pezzo di vetro.

La Woolf scandisce tutte le fasi del "rapimento" infantile di John (p. 24). L'oggetto colpisce immediatamente l'immaginazione del giovane; lo stupisce e allo stesso tempo lo rassicura ("era un oggetto così duro, così compatto, così definito paragonato al mare

³⁶ Woolf 1999, pp. 23-30.

indistinto e alla spiaggia sfocata”, realtà mutevoli come la vita). Dalla relazione piacevole con la materia attraverso i sensi del tatto e della vista nasce in lui un’empatia, che raggiunge l’immedesimazione con l’oggetto. La cosa s’introietta profondamente nel suo ego. La sua vita a mano a mano si struttura su un’identificazione esasperata e degenera in ossessione. Solo in alcuni momenti il rapporto di John con la sostanza “solida”, concreta sembra attenuarsi per dare spazio a una più matura astrazione simbolica,³⁷ in cui la materia, tra luci e ombre, diventa pensiero e aspira a una forma ideale. Più spesso la ricerca gnoseologica ritorna ad essere attratta dal “sensibile”; John continua a tenere “gli occhi fissi a terra” per scorgere tra cumuli d’immondizia “qualsiasi cosa, purché fosse un oggetto... con una fiamma languente immersa a fondo nella sua massa”. Persiste una fascinazione, uno stupore innocente che diventa per il protagonista ricerca e “desiderio di possedere oggetti ancora più mirabili”, proprio perché rotti o modificati dalla natura, comunque abbandonati; solitaria meraviglia che assorbe totalmente lo stravagante collezionista³⁸ e lo isola in un silenzio contemplativo, distogliendolo da qualsiasi attività sociale.

Il racconto non si limita a descrivere il crescendo della pulsione erotica del giovane collezionista, ma con piena evidenza ruota attorno alla metafora del processo cognitivo nell’antinomia vita pratica-vita contemplativa, fare e essere. Nell’antitesi, sotto forma di paradosso, gli unici personaggi sono infatti due politici, giovani candidati al Parlamento, uno perfettamente inquadrato nel suo ruolo pubblico, l’altro il filosofo-politico (di platonica memoria, come nell’emblematico mito della caverna ne *La Repubblica*), il quale, a forza di cercare nelle cose naturali³⁹ anche la più negletta delle verità, trascura

³⁷ “L’impulso poteva essere quello che induce un bambino a raccogliere un ciottolo in un sentiero cosparso di ciottoli, per una vita di calore e sicurezza sul caminetto della nursery, colmo del senso di potere e di benevolenza che un tale gesto conferisce e convinto che il cuore del ciottolo balzi di gioia nel vedersi scelto tra mille, a godere quella beatitudine piuttosto che una vita fredda e umida sulla strada maestra. “Uno qualsiasi tra un milione di ciottoli, invece è toccato proprio a me, a me! Che questo pensiero fosse o meno nella mente di John il pezzo di vetro ebbe il suo posto sul caminetto, dove poggiò pesante su di un mucchietto di conti e di lettere, servendo non solo da eccellente fermacarte ma anche da punto d’attrazione naturale per gli occhi del giovane quando si scostavano dal libro. Contemplato più volte in modo appena cosciente da una mente che pensa ad altro, qualsiasi oggetto si mescola così profondamente con la materia del pensiero da perdere la sua vera forma e ricomporsi in maniera un po’ diversa in una forma ideale che ossessiona il cervello nei momenti più inattesi... Prese anche a tenere gli occhi fissi a terra, soprattutto nelle vicinanze di quei terreni abbandonati dove viene gettata via l’immondizia. Questi oggetti spesso si trovavano proprio lì – gettati via, inutilizzati, informi, scartati (Woolf 1999, pp. 25-26)”.

³⁸ Il protagonista di “Oggetti solidi” è rapito la prima volta da un’inutile maceria che le onde del mare hanno trascinato a riva, poi estenderà la sua ricerca anche a “tutti i depositi di terra”. Mi concedo qui una divagazione che le onde “woolfiane” mi suggeriscono: quasi contemporaneamente, nel 1925 Eugenio Montale pubblica *Ossi di seppia*, raccolta la cui poetica cattura oggetti banali, quotidiani, usuali per trasformarli non in simboli che rimandano a qualcosa d’altro, ma in emblematici equivalenti di un’emozione, di un’intuizione. La scrittrice inglese e il poeta italiano usano spesso metafore simili che si ispirano ai residui marini e al fiore del croco.

³⁹La Woolf leggeva e traduceva i dialoghi di Platone (Woolf 2003, p. 226 e Woolf 1999, pp. 77-93, “Del non sapere il greco”.

completamente i suoi elettori e non approda a un'idea di Bene sociale. Non può incarnare l'ideale platonico del politico-filosofo: ha escluso l'umano.

Per la Woolf è proprio il segno della vita delle persone che illumina di bellezza persino gli scarti. Esempio ne sia la scrittura, l'oggetto-libro (*Come dobbiamo leggere un libro*, 1926):

Ogni letteratura, invecchiando, lascia accumulare il suo mucchio di rifiuti, il suo archivio di momenti svaniti e di vite dimenticate, spesso raccontati con accenti deboli e incerti, morti. Ma se vi lasciate andare al piacere di leggere dei rifiuti, sarete sorpresi, anzi sarete stupefatti, dalle reliquie di vita umana che si trovano in questi mucchi... Niente di ciò ha alcun valore; si tratta di roba estremamente trascurabile; tuttavia com'è interessante, di tanto in tanto, frugare in questi mucchi di rifiuti e trovare anelli e forbici e nasi rotti, sepolti nell'immenso passato, e cercare di rimettere i pezzi insieme (Woolf 1999, pp. 235-236).

In quotidiana simbiosi con gli uomini, anche gli oggetti domestici, mai affettivamente banali, cominciano a parlare, a dire la loro verità in tutte le case, in tutte le stanze di Virginia Woolf, da quella di Jacob: "Nulla sapeva il salotto, di nulla si occupava... Ma se la busta cilestrina che giace accanto alla scatola dei biscotti avesse avuto i sensi di una madre, il suo cuore si sarebbe spezzato al più piccolo scricchiolio, all'improvvisa scossa" (Woolf 1998, p.100); a quelle descritte in *La Signora Dalloway* (1925), *Al Faro* (1927), *Le onde* (1931).

Nella splendida scena centrale della prima parte del romanzo *Al faro*, interamente dedicata alla signora Ramsay (ritratto della madre della scrittrice), è il ritmo calmo delle cose usuali a incantare la protagonista, quasi a ipnotizzarla e indurla ad inabissarsi nelle onde della coscienza,⁴⁰ nel silenzio profondissimo del sé a connetterla con la sua essenza più intima: "È strano, pensava, ma se si è soli, ci si appoggia alle cose, le cose inanimate, gli alberi, i torrenti, i fiori, come se esprimessero ciò che siamo, come se fossimo la stessa cosa, come se ci conoscessero, come se fossero noi" (Woolf 1998, pp. 464-465).

La concentrazione interiore, la meditazione nasce in un momento di sospensione, di distrazione dal sé, mentre in silenzio il respiro si accorda a suoni e luci di oggetti familiari ("Perso l'io, si perdevano l'ansia, la fretta, l'inquietudine; e allora, quando le cose si raccoglievano in questa pace, questo riposo, questa eternità, le saliva sempre alle labbra un'esclamazione di trionfo sulla vita").

In *Oggetti solidi* il pezzo di vetro serve a John da "eccellente fermacarte ma anche da punto d'attrazione naturale per gli occhi ... quando si scostavano dal libro"; è la

⁴⁰ Vedi la lettera di Virginia a Gerald Brenan del 14 luglio 1925: "Bisognerebbe calarsi in fondo al mare, e vivere soli con le proprie parole" (1999, p. 1253).

fiammante unicità delle cose a sedurre l'uomo ("è toccato proprio a me, a me").⁴¹ Nella loro semplicità il ritmo dei ferri del lavoro a maglia e l'intermittenza regolare del faro aiutano invece la signora Ramsay a raggiungere "una piattaforma di stabilità", quel raccoglimento, che non è visione degli occhi o della mente, ma un tuffo nel proprio "cuore di tenebra cuneiforme". La madre-faro ha in sé la luce e può affrontare l'oscurità; cerca l'autonomia e il piacere del proprio pensare, dell'attingere nel proprio mare le verità di un sapere intuitivo. Dopo un tuffo nel buio, dopo una breve e quieta apnea, eccola la stanza tutta sua, dove in pace e libertà è illimitatamente se stessa. Ma comunque ciò che illumina quel tuffo nelle tenebre è la consapevolezza sociale, educativa. L'equilibrio interiore è necessario per essere il faro di se stessa e punto di riferimento luminoso e memoria per gli altri, per i bambini "che non dimenticano". La conoscenza della donna è fertile, creativamente immortale e supera ogni antitesi tra vita attiva e vita speculativa, tra esistenza e morte. In John l'astrazione intellettuale rimane invece strettamente legata al mondo sensibile, "con gli occhi fissi a terra"; alimenta una curiosità infantile e senso di possesso, nutre un'ambizione sterile e partorisce un'ossessione asociale, quasi disumana. Il giovane uomo 'trova' piacere tra i suoi tesori-rifiuti e fuori, nel mondo, dove vaga come "un fantasma". Da quel mare, che guardava dalla spiaggia, si è allontanato per percorrere "depositi di terra".

Nella seconda parte di *Al faro (Il tempo passa)*,⁴² anche dopo la morte della padrona di casa, inesorabilmente continuano a vivere le stanze abbandonate con tutti i loro oggetti 'inanimati', che mantengono lo spirito, il respiro proprio e di chi li ha posseduti e usati. Il faro della signora Ramsey non ha mai cessato d'illuminare ogni angolo.

Nel 1929 nel racconto *La Signora nello specchio. Un riflesso* la Woolf riprende più compiutamente il tema dell'immortalità e autonomia degli oggetti in assenza di presenze umane.⁴³ La protagonista, Isabella Tyson, è per qualche aspetto l'*alter ego* femminile di John di *Oggetti solidi*, una 'collezionista' solitaria, ma perfettamente inserita nella vita sociale, una zitella di mezz'età. La Woolf la presenta intenta a curare il suo bel giardino e la paragona al convolvolo e alla vitalba, rampicanti che spesso coprono un muro "solido" (vale a dire le belle ed intricate apparenze che nascondono la verità). E solide e pesanti come il marmo diventano, una volta sparse sul tavolo di casa, le lettere gelosamente

⁴¹ Un'analisi del percorso cognitivo femminile/maschile in Virginia Woolf qui può essere solo accennata ed esclusivamente in rapporto a oggetti performanti; rimandiamo ad altra occasione la trattazione più dettagliata del tema.

⁴² Woolf 1998, pp. 527-529.

⁴³ "E anche, all'improvviso, si diffondeva una torbida oscurità, come se una seppia avesse inondato di porpora tutta l'aria; e la stanza aveva le sue passioni e rabbie e invidie e dolori che venivano ad annuolarla, come un essere umano. Nessuna cosa rimaneva la stessa per due secondi" (1999, pp. 47-48).

conservate nei cassetti, uniche e segrete testimonianze della vera essenza e storia di Isabella, zitella sì, ma con tanti trascorsi amorosi. Durante lunghi viaggi esotici ha raccolto molti oggetti di valore, ma la collezione mai esposta è tutt'altro che 'inanimata'; abile seduttrice, "aveva vissuto venti volte più passioni ed esperienze di coloro i cui amori vengono strombazzati perché tutto il mondo li conosca". Nella sua casa "c'era un perpetuo sospiro e tacere, che andava e veniva come un respiro umano", una pregante sensualità prudentemente nascosta. La verità la conoscono solo i suoi mobili, i tappeti, i cassetti degli stipi ("sotto la tensione di pensare ad Isabella la stanza si era riempita di ombre, si era fatta simbolica").

Spesso l'identificazione con gli oggetti che ci conoscono e rappresentano può rivelarsi un peso paralizzante o un imbarazzo; oggetti troppo solidi, memorie inconfessabili diventano ingombranti, soffocano i nostri spazi. Dobbiamo liberarcene, ma non è facile. Raccogliere, scartare, esporre, sostituire, collezionare, inventariare gli oggetti più disparati in uno spazio fisico e/o mentale sono scelte che tracciano storie personali cariche di rimozioni, idiosincrasie, falsificazioni, attaccamenti e abbandoni. Nell'eterno oscillare tra memoria e oblio, ci tortura la scelta di cosa conservare e cosa gettare via. La scrittrice statunitense Anne Tyler in *Quasi un santo* introduce una figura femminile (l'italoamericana Rita Di Carlo) per compiere la liberazione salvifica dagli ingombri. Lei svuota appartamenti ma operando selezioni intuitive, divide tutto il materiale in tre mucchi: buttare, tenere, punto interrogativo. È professionale, segue una tecnica collaudata quando ispeziona "il luogo del delitto" (perché per i suoi clienti liberarsi degli oggetti è "buttar via anche le persone" e si sentono in colpa); spesso deve agire di nascosto.

Nello spazio emotivo però dobbiamo fare da soli e talvolta ci inventiamo soluzioni originali. La scrittrice canadese Leanne Shapton, ex grafica del *New York Times*, né conserva, né butta via i suoi oggetti-ricordo, i frammenti di un amore finito; li mette all'incanto, ma solo dopo averli fotografati, scannerizzati e inventariati in un catalogo d'asta. Ognuno dei 325 lotti (doni, libri, cartoline, indumenti, ecc. per lo più di poco valore commerciale) rappresenta un flashback della storia sentimentale. Non si tratta ovviamente di un romanzo, ma di una moderna e innovativa *graphic novel*. Le immagini prevalgono sulle parole, ma anche gli appunti, le note, i bigliettini sono pregni di significato. Il catalogo è un puzzle, le cui tessere sono le fotografie e le descrizioni degli oggetti, nel codice espressivo dell'editoria d'aste.

I pensieri degli oggetti sono infiniti e incalcolabili sono le combinazioni dei nostri sensi per decifrarli.

Riferimenti bibliografici

Maraini, Dacia, *Voci*, RCS, Milano 1994.

Prato, Dolores, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Quodlibet, Macerata 2009.

Shapton, Leanne, *Importanti oggetti personali e memorabilia dalla collezione di Lenore Doolan e Harold Morris, compresi libri, abiti e gioielli*. Sabato 14 febbraio 2009, New York, Casa d'Aste Strachan & Quinn, New York-Londra-Toronto; RCS, Milano 2010.

Tyler, Anne, *Quasi un santo*, TEADUE, Milano 1996.

Woolf, Virginia, *Romanzi*, Mondadori, Milano 1998;

Woolf, Virginia, *Saggi, prose, racconti*, Mondadori, Milano 1999.

Woolf, Virginia, *Momenti di essere. Scritti autobiografici*, La Tartaruga, Milano 2003.

Polina Shvanyukova

Corpo-oggetto e oggetto-corpo: performatività degli oggetti e non-performatività dei corpi nei romanzi di Igiaba Scego

Nel recente lavoro di Sara Ahmed (*Queer Phenomenology*, 2006) la studiosa britannica parla delle direzioni che vengono seguite sia dai corpi singoli che dalle comunità intere. Queste direzioni (per farne un esempio si potrebbe pensare all'eterosessualità obbligatoria come una di queste linee direttrici apparentemente invisibili che fanno da sfondo e quindi organizzano il nostro spazio sociale) sono tutt'altro che casuali. L'esempio proposto da Ahmed e che mi ha colpito particolarmente è quello dei negozi di arredamento dove i mobili messi in vendita fungono da cosiddetti *orientation devices*, ovvero, tradotto letteralmente, da mezzi di orientamento, per non dire da veri e propri dispositivi di orientamento collettivo. Negli spazi dei negozi di arredamento ci viene proposto uno stile di vita regolamentato da convenzioni rigide, dove certi oggetti si trovano negli spazi appositi e ben definiti. L'accesso agli oggetti è quindi stabilito in base a dei criteri ben precisi: in cucina non si trovano gli stessi oggetti che vengono proposti nella camera da letto, ecc. In questo senso, gli oggetti che fanno parte dell'arredamento acquisiscono la loro forza performativa. In altre parole, questi oggetti hanno la potenzialità di modellare i contorni degli spazi sociali, regolare e delimitare le possibilità che i nostri corpi hanno nell'estendersi nello spazio. Questa operazione di orientamento viene svolta in maniera spesso impercettibile, così come l'arredamento, una volta soddisfatto il nostro bisogno di comfort, è altrettanto invisibile lasciando che i nostri corpi "si immergano" in esso ("letting our bodies sink in", Ahmed 2006, pp. 167-169).

Per chiarire questo esempio, Ahmed parla anche degli oggetti invisibilmente *eterosessuali* che si possono facilmente trovare in una casa di una coppia tradizionale. Si potrebbe trattare dei regali ricevuti il giorno del matrimonio, esposti all'attenzione dei membri della famiglia, soprattutto dei bambini, delle foto dove la famiglia tradizionale (madre, padre, figli ecc.) figura come protagonista. Si potrebbe trattare anche del tavolo da pranzo, dove ad ogni membro della famiglia viene assegnato un posto. In questo modo, l'eterosessualità obbligatoria funziona da sfondo, che non soltanto definisce le radici, la provenienza, l'eredità di una bambina/un bambino che nasca in questo ambiente, ma la/lo proietta nel futuro modellato dalla stessa eterosessualità obbligatoria, dall'imposizione non detta ma onnipresente di onorare e restituire il dono della vita ricevuto dai genitori.

Nel suo libro Ahmed parte da teorici della fenomenologia della razza come, per esempio, Frantz Fanon per contribuire a elaborare la teoria della fenomenologia queer. Un episodio centrale nel libro di Fanon, *Pelle nera, maschere bianche* (1996 [1952]) descrive l'autore che vorrebbe fumare una sigaretta e per fare ciò deve compiere una sequenza di azioni. Questa sequenza (come prendere i fiammiferi che si trovano sul tavolo, ecc.) prevede che innanzitutto egli sia a conoscenza di dove trovare certi oggetti e che, in secondo luogo, egli abbia accesso libero a questi oggetti. Per quanto riguarda l'episodio della sigaretta, l'esito dell'azione è positivo, la conoscenza gli permette di trovare gli oggetti necessari e non ci sono ostacoli esterni che gli vietino di usarli. In altri casi invece sia Fanon che Ahmed parlano delle difficoltà che i corpi non-bianchi incontrano nel raggiungere certi oggetti che vengono posti fuori portata, l'accesso a cui viene costantemente negato in quanto riservato ad un'altra tipologia dei corpi. Scrive Ahmed: "[Potere] fare le cose' dipende non tanto dalle capacità intrinseche e neanche dalle tendenze o abitudini, ma nei modi in cui il mondo è a disposizione come spazio d'azione, uno spazio dove gli oggetti 'sono collocati in certi modi' o 'sono a posto.'" (2006, p. 109, trad. mia).

Lidia Curti, nel suo studio dei romanzi diasporici anglofoni, francofoni e italo-foni al femminile sottolinea come la corporeità, l'attenzione all'estendersi dei singoli corpi nello spazio, la scrittura sul corpo siano i tratti distintivi della produzione letteraria delle donne nomadi che attraversano confini sia geografici che spirituali. La costante presenza del corpo è un tratto talmente saliente della scrittura della giovane autrice italo-somala Igiaba Scego che per alcuni critici letterari questa corporeità viene indicata come un difetto della scrittura:

Questo elemento si era già manifestato con molta evidenza e chiarezza nei racconti apparsi in precedenza, ma anche in questa prima esperienza di romanzo la fisicità rimane il dato saliente di lettura poetica e letteraria del suo prodotto narrativo.

Il trattamento letterario di questa tematica è però difficile. È inevitabile che spesso lo stile possa non essere elevato, la terminologia a volte è troppo volgarizzata, come è pure difficile che da esso si generi una poesia.

La materia, spesso, può far scaturire il comico, la meraviglia, lo stupore; perché si arrivi alla poesia, che in sé è quanto di più astratto ci possa essere, proprio perché universale, bisogna lavorare molto.

La maturazione la porterà a sempre più raffinare la sua scrittura e a farla diventare più letteraria e artistica.⁴⁴

⁴⁴ dalla recensione di *Rhoda* di Raffaele Taddeo su El-Ghibli

A mio avviso, invece, questa consapevole “preminenza del fisico” nei testi di Scego, così tanto “in contrasto con il tessuto culturale e letterario dell'Occidente” (Taddeo), è una presa di posizione da parte dell'autrice italo-africana la quale, in quanto donna nera in Italia, è costantemente soggetta a quello che Fanon chiama lo *sguardo ostile bianco*: “L'espressione del razzismo fa sì che lo sguardo di una persona nera ritorni sul proprio corpo nero. Questa traiettoria dello sguardo non è un ritorno piacevole ma segue piuttosto la traiettoria dello sguardo ostile bianco”.⁴⁵

Nel raccontare la genesi del suo racconto “Salsicce”⁴⁶ che nel 2003 ha vinto il premio per gli scrittori migranti Eks&Tra, Igiaba Scego ricorda un controllore di autobus che la chiamò “negra” e “ladra” allo stesso tempo perché la ragazza non riusciva a trovare la tessera. Il fatto di subire questo tipo di abuso, di essere ricordata, molto probabilmente non per la prima volta,⁴⁷ e di essere giudicata in primo luogo dal colore della sua pelle, di essere ridotta ad un corpo nero senza né futuro né passato, provoca un attacco di rabbia che si manifesta in scelte stilistiche molto consapevoli. Se ne potrà discutere, ma credo che un'interpretazione plausibile del motivo per il quale il fisico siacosi prominente nella scrittura di Scego è proprio la sua volontà di restituire al lettore occidentale la fisicità del corpo nero, ridotto dallo sguardo ostile bianco ad un oggetto, di “sbatterglielo in faccia” e gridare di esistere.

Uno di questi corpi è quello dell'immigrata somala che diventa prostituta in *Rhoda* (Scego, 2004). In questo primo romanzo di Scego la sua protagonista Rhoda ripercorre gli eventi più significativi della sua vita finita così prematuramente. Infatti ascoltiamo la voce della protagonista dalla sua tomba profanata, a Mogadiscio, nella Somalia lacerata da anni dalla guerra civile. Sebbene il corpo di Rhoda sia privo di vita, la violenza su di esso non si ferma con la morte:

Sono due giorni che mi hanno tirato fuori. Sono stati tre ragazzi. Giovani, magri, armati. Mi hanno tirato fuori. Uno mi ha sputato in faccia e l'altro ha preso un coltello e mi ha asportato l'occhio sinistro dalla orbita. Ci ha giocato un po', si è divertito. Però non sono riusciti a prendermi i denti. Balil e i suoi amici sono arrivati prima. (p. 34)

⁴⁵ Ahmed 2006, p. 111: “Racism ensures that the black gaze returns to the black body, which is not a loving return but rather follows the line of the hostile white gaze.”, *traduzione mia*.

⁴⁶ Nella relazione presentata al corso-convegno “Scrittori migranti di seconda generazione”, scaricabile dall'indirizzo <http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultural-edizione-2004/relazione-di-igiaba-scego/>. Il racconto è pubblicato nella raccolta *Pecore nere* di Scego, Igiaba, Kuruvilla, Gabriella, Mubiaya, Ingy and Laila Wadia. 2005. Bari: Laterza.

⁴⁷ Già nel suo primo libro che raccontava la storia della madre dell'autrice, un libro scritto per bambini e ragazzi nella collana “Mappamondi” della casa editrice Sinnos (Scego 2003), Scego parla degli episodi di razzismo che ha subito in Italia sin da bambina.

La storia di Rhoda, una ragazza somala che, contro la sua volontà, a 16 anni viene spedita dagli zii a Roma poco prima dello scoppio della guerra civile nel suo paese natale, è, in un certo senso, la storia del corpo di una donna nera trasformato in oggetto privo di qualsiasi diritto alla performatività. “Impacchettata” (p. 75) e spedita prima a Roma, catapultata nell'ostilità della società italiana, “impacchettata” per la seconda volta e spedita in Inghilterra, trattata come un giocattolo prima dalla donna di cui si innamora e poi da tanti altri uomini e donne che pagano i suoi servizi di prostituta.

L'unica forza che è in grado di trasformare questo corpo-oggetto in un corpo performativo è la forza dell'amore. Rhoda si innamora di Gianna, una donna italiana che incontra a Londra. Questo incontro le dà la forza di prendere la prima decisione autonoma della sua vita, quella di tornare nella tanto odiata Italia per poter rivedere Gianna. La loro è una storia destinata ad una fine tragica sin dall'inizio. Non c'è niente che accomuni le due donne: una bianca e una nera; una signora di mezz'età con un preciso status sociale e una povera giovane immigrata marginalizzata; una donna adulta sofisticata con interessi e abitudini colti e una ragazza che ama il calcio e porta il bagaglio di una cultura diversa:

In poco tempo cancellai la mia identità, non guardavo più nemmeno le partite di calcio che adoravo, perché Gianna considerava i calciatori dei bonzi arricchiti. Non mi imponevo con lei, assorbivo solo quella che mi sembrava saggezza allo stato puro. In realtà, mi stavo annullando. Non mi accorgevo che Gianna era una figura prevaricante e anche un po' egoista. A lei non importava nulla di sapere di me, della mia terra, dei miei interessi. Parlava solo dei suoi interessi e della sua vita. Lei era al centro, io e tutto il resto del mondo dovevamo solo rincorrerla all'infinito. Io però all'epoca ero pronta a farlo. Non mi accorgevo di essere il pubblico di una primadonna invecchiata. (p. 124)

In questa citazione Rhoda diventa di nuovo un corpo che assorbe, che subisce, che viene manipolato. E continuerà ad esserlo fino a quando non prende la seconda decisione autonoma della sua vita. Questa volta, malata di AIDS dopo anni sui marciapiedi di Napoli, trova la forza di lasciare la strada per tornare a morire nell'amata Mogadiscio, quattordici anni dopo che l'aveva lasciata contro la sua volontà.

Non sarà la malattia ad ucciderla ma una banda di criminali che incontra sulle strade della capitale somala. Rhoda resiste al tentativo di stupro e viene pugnalata da uno dei criminali:

Una banda dei criminali ci bloccò il cammino.
Tutto accade in pochi secondi.
Pochi secondi di paura e distruzione. Volevano rubare il *kalashnikov* a Balil e a me l'onore.

Forse se mi fossi fatta montare come una vacca in calore ora, chissà, sarei viva. Dopotutto ero una fica che aveva conosciuto una marea di cazzi diversi nella sua vita.

Cazzi lunghi, cazzi storti, cazzi corti, cazzi strani, cazzi rotti, cazzi folli, cazzi tristi, cazzi ricchi, cazzi amari, cazzi viziosi, cazzi cattivi. Era inquietante constatare come il mio sesso avesse tanta memoria. Potevo aggiungere qualche cazzo in più alla memoria ed essere viva forse. Però sarei stata infelice. In quei mesi in Somalia mi ero purificata, depurata, ripulita. In un certo senso ero tornata vergine. Per questo lottai con tutta la mia forza per il mio onore. (p. 203)

L'episodio della morte di Rhoda, del suo rifiuto di perdere l'onore è stato interpretato come la volontà di redimersi, di rimediare ai peccati commessi⁴⁸ e il linguaggio usato da Scego ("purificata, depurata, ripulita, vergine") sembrerebbe giustificare un'interpretazione di questo genere. Vorrei però proporre un'interpretazione diversa che va al di fuori degli schemi religiosi della società occidentale tradizionale dove ancora oggi, fedelmente al copione lombrosiano, la prostituta è trattata come un mostro o, nel migliore dei casi, come una pecorella smarrita che deve redimersi.

Vorrei leggere questo episodio come un altro caso in cui un corpo-oggetto finalmente acquisisce la capacità di agire, ritrova la sua performatività e rifiuta di essere confinato in uno spazio riservato ad esso dagli altri.

La capacità degli oggetti di modellare gli spazi, di funzionare da dispositivi d'orientamento collettivo, di garantire o negare l'accesso a certe tipologie di corpi è un fenomeno che vorrei analizzare anche nel secondo romanzo di Igiaba Scego, *Oltre Babilonia* (2008).

Mentre Sara Ahmed prende il tavolo come il punto di partenza per la sua riflessione, il filo conduttore che collega i racconti dei tre di cinque personaggi nella prima parte⁴⁹ del romanzo di Scego è una panchina.

Nel prologo Zuhra si ricorda di una gita scolastica a Villa Borghese:

Una panchina sbrindellata che aveva visto giorni migliori. "Vedete lì quell'azzurro mare?". Io non vedevo niente, *wallahi billahi*, niente di niente. Solo una panchina mal messa. "Lì lui ha scritto" disse la prof solenne. "Lì lui ha pianto. In esilio, solo. Lui, Rafael Alberti, il grande poeta spagnolo." (p. 8)

⁴⁸ Per esempio, nella recensione citata sopra, Taddeo descrive in questo modo la trama del romanzo: "La trama del romanzo è semplice e ripropone sotto molti aspetti un cliché: ragazza di origine africana che si prostituisce, si ammala di Aids e poi si redime finendo per morire."

⁴⁹ *Oltre Babilonia* è suddiviso in otto parti, ciascuna delle quali è a sua volta composta da cinque sottocapitoli che corrispondono al numero dei protagonisti. L'unico protagonista maschile è il padre, Elias Hayat, mentre delle quattro donne due sono le sue ex-amanti, Miranda Riberio Martino Gonçalves e Maryam Laamane, e due sono le figlie, Mar e Zuhra, avute rispettivamente da Miranda e Maryam.

La stessa panchina torna in scena nel sottocapitolo iniziale della prima parte, dove incontriamo Mar, chiamata così per una poesia di Rafael Alberti, che passa il suo tempo a Villa Borghese pensando alla morte della sua compagna Patricia:

[Invece] nel vuoto di Villa Borghese le ritornavano in mente tutte le scene tra lei e Patricia. Le più belle, le più agghiaccianti, quelle che non avrebbe mai voluto girare. Un vero flop, il film con protagoniste lei e Patricia. Un film da niente. A Mar sarebbe piaciuto rigirare la maggior parte delle scene. Anche l'inizio. Anche quel loro primo bacio sulle Ramblas di Barcellona.

Si alzò dalla panchina, Mar. I poliziotti avevano cominciato a guardarla con aria intollerante e una certa insolenza. (p. 28)

Anche l'incontro di Miranda, la madre di Mar, con Elias Hayat avviene a Villa Borghese a Roma:

Ho incontrato tuo padre a Roma.

Ero seduta su una panchina verde. Anonima. Sola. Roma era grande da impazzire. (p. 46)

Io volevo solo essere invisibile. Ecco perché me ne andavo alla villa. Volevo solo una panchina e del verde intorno. (p. 47)

Questa panchina, una come tante altre, in uno dei tanti parchi di Roma, a prima vista un dettaglio insignificante del paesaggio, ha un'importante funzione regolatrice, cioè è in grado di modellare lo spazio sociale. Il corpo di Mar, il corpo di una donna nera in un parco di Roma, non ha il diritto di stare seduta su questa panchina, come aveva potuto fare la madre bianca di Mar o il grande poeta spagnolo Rafael Alberti. La panchina diventa una specie di filtro, acquisisce la capacità di stabilire quali categorie di persone che hanno accesso a certi spazi sociali e a quali lo stesso accesso viene negato.

In un certo senso, mentre Rhoda nell'omonimo romanzo è un essere umano che diventa un oggetto e perde il diritto alla performatività, la panchina nel secondo romanzo di Scego è un oggetto che acquisisce la performatività imponendosi con forza sui corpi che ci vengono in contatto.

Riferimenti bibliografici

- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham 2006.
Curti, Lidia, *La voce dell'altra: scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.
Fanon, Frantz, *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, 1952, Tropea, Milano 1996.
Scego, Igiaba, *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Sinnos, Roma 2003.
Scego, Igiaba, *Rhoda*, Sinnos, Roma 2004.

Scego, Igiaba, *Oltre Babilonia*, Donzelli, Roma 2008.

Scego, Igiaba, Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiaya e Laila Wadia, *Pecore nere*, Laterza, Bari 2005.

Rita Svandrlík

Gli oggetti linguistici di Elfriede Jelinek

Alla morte di Jacques Derrida nell'ottobre del 2004 il settimanale *Die Zeit* chiede ad alcuni noti filosofi di ricordare Derrida e la sua opera; il filosofo Martin Seel sottolinea lo specifico contributo di Derrida alla rivitalizzazione dell'ermeneutica, di un'ermeneutica che non "si china sui testi per impossessarsi del significato" ma che affina lo sguardo per cogliere la processualità e la dinamica di ogni formazione di significato. Il volersi confrontare con l'indeterminato nel determinato, con l'incerto nel certo è stato molto produttivo per l'arte contemporanea; dopo Benjamin e Adorno non c'è stato nessun altro filosofo che abbia avuto una tale influenza sull'arte contemporanea; Seel conclude dicendo: "Che cosa capiremmo mai dei testi di Elfriede Jelinek se non sapessimo leggerli come una selvaggia decostruzione delle nostre abitudini linguistiche." Una lettura dei testi di Jelinek, alla quale pochi giorni prima della morte di Derrida era andato il Nobel per la letteratura, non può che collocarsi all'interno del *linguistic turn* e della decostruzione, dove l'aggettivo "selvaggia" (wild) usato da Seel mi sembra indicare la creatività straordinaria dei giochi linguistici e delle strategie compositive di Jelinek, per esempio con la mescolanza e contaminazione di generi, registri linguistici e pre-testi; le voci che si articolano nei testi sono polifoniche, di figure multiple, composite, che scompongono i punti di vista e decostruiscono le ideologie, in particolare quella del Soggetto maschile identico, dominante e dominatore.

Nelle sue opere Jelinek applica una strategia testuale tesa a favorire che sia la lingua stessa a svelare il proprio bagaglio ideologico, le menzogne delle varie dimensioni discorsive; Jelinek dice che i suoi testi si collocano sull'interfaccia tra realtà e il rispecchiamento della realtà nel linguaggio, ma la realtà come tale non è rappresentabile, visto che noi siamo immersi con la nostra falsa coscienza in una realtà di seconda mano, quella appunto costruita dal linguaggio. Il linguaggio non rappresenta la realtà ma piuttosto rispecchia le modalità e i modelli di percezione della realtà. Al posto di oggetti fattuali subentrano oggetti linguistici che vengono smontati e riassembleati in modo nuovo.

Mi limito qui a qualche esempio, tratto da *Bambiland*, il suo testo del 2003 sulla guerra in Irak (prima rappresentazione 2003, pubblicato prima sul sito dell'autrice e poi a stampa nel 2004).

In *Bambiland* si intrecciano molti fili tematici, volti tutti a denunciare la guerra come grande affare della Halliburton di Cheney e delle altre compagnie americane. Nelle indicazioni iniziali Jelinek ringrazia Eschilo e i suoi *Persiani*, la prima tragedia della nostra cultura che sia arrivata fino a noi, una tragedia sulla guerra, vista dalla parte degli sconfitti. La nostra letteratura comincia con la narrazione della guerra, della guerra di Troia, aveva detto Christa Wolf nelle *Premesse a Cassandra*. Il tema dei *Persiani*, dalla cui versione in tedesco di Oskar Werner Jelinek prende numerose citazioni integrandole nel suo testo, è la sconfitta della flotta di Serse nella battaglia di Salamina. Serse aveva voluto vendicare la sconfitta del padre Dario nella battaglia di Maratona, così come Bush jr. vuole proseguire l'opera lasciata incompiuta dal padre Bush senior nella prima guerra del Golfo.

Il testo ha l'andamento enunciativo di un lungo monologo fatto di spezzoni di discorsi disparati (anche di citazioni dai *Persiani*); a pronunciarlo è una figura indefinita e multipla che talvolta parla al singolare, talvolta al plurale, e che descrive frammenti degli avvenimenti bellici come se stesse commentando immagini al video e per il video (il video viene chiamato anche "il nostro altare"), insomma come un *embedded journalist*. La tecnica più usata è quella del montaggio di frasi dai diversi reportages, modificate per far svelare al linguaggio stesso appunto, secondo il programma di Jelinek, come viene minimizzata e mascherata la terribilità della guerra. Ecco un passo in cui parla un io che sembra un responsabile ed esperto dei missili Tomahawk (in origine l'ascia di guerra dei nativi americani), che ne decanta la precisione a scopi pubblicitari, perché li vuole vendere; subito dopo sembra invece un giornalista che non riesce proprio ad abbandonare il punto di vista dei vincitori per rivolgersi a quello dei perdenti, i quali non fanno altro che urlare "pace, pace":

Cosa fa il Tomahawk lo sa lui, in ogni caso. Questa è la cosa più importante. Alta precisione di mira (50% di colpi andati a segno in un bersaglio di 2 mq!) grazie alla combinazione di sistemi multipli di navigazione e di individuazione dell'obiettivo, ed eccolo lì che vola, davvero, vola e addirittura conosce esattamente la meta. [...]

Sabbia sabbia e sabbia. Ahimé. Sabbia. Nella sabbia un granello è uguale all'altro, questo è un fatto. E allora non serve a niente se Elio illumina e il missile confronta disperatamente la sua mappa computerizzata con le misurazioni del radar-relè, non gli serve a niente. Deviazioni dalla traiettoria vengono rilevate e corrette. O anche no. O anche no.[..] Non esiste una spiegazione razionale, insomma io non ce l'ho, forse voi? Non è ancora chiaro come mai quello sia caduto sul mercato Al-Nasser di Bagdad, dove proprio no sarebbe dovuto finire. Non è bello. Là bisogna colpire qualcos'altro, devono dirci loro che cosa, perché l'effetto è stato fantastico, non male. Dubbi sulle munizioni di precisione dell'esercito? No, nessun dubbio sulle munizioni di precisione. Dubitiamo dell'avversario piuttosto che di noi. Non è lì dove abbiamo supposto che fosse. Non c'è da stupirsi se ogni tanto i Tomahawks sbagliano strada, visto che anche l'avversario non è dove dovrebbe essere. Non è possibile che sia volato proprio sul mercato, quel cretino! Abbiamo impiegato ore a inculcargli la carta geografica, e adesso vola sul mercato! Cosa voleva comperare, il caro Tomahawk? Magari voleva anche mangiare qualcosa? Non che abbiamo molto da

offrire, sul loro mercato. Come gli viene in mente di volare proprio lì? Se si pensa che ognuno di questi missili è più intelligente di un essere umano, c'è da restare stupefatti. (pp.16-19)

Non solo i missili sono più intelligenti di un essere umano, sono ritratti con molti altri tratti che rinviano all'umano, tanto che la voce parlante auspica una punizione per i missili che sbagliano! Degli esseri umani che si trovavano in quel mercato, civili rimasti uccisi o gravemente feriti non si fa parola in questo passo. Si tratta della lacuna nel testo, in questa differenza tra il detto e il non detto, come in quella tra il non umano che viene antropomorfizzato e l'umano che viene cancellato, le vittime vengono iscritte nella memoria sotterranea del testo.

Riferimenti bibliografici

Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Einaudi, Torino 2005

Bärbel Lücke, *Elfriede Jelinek*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2008

Martin Seel, "Philosophie des Zerbrechlichen", *Die Zeit*, 14.10.2004.

Uta Treder

*Letto, specchio, vestito, fazzoletto:
i metamorfici oggetti della quotidianità femminile*

Le autrici di cui mi occupo – Bettina Brentano (1785-1859), Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), Gertrud Kolmar (1894-1943) e Herta Müller (1956) – scaraventano gli oggetti – il letto, lo specchio, il vestito, il fazzoletto – da qui in un altrove. Come il primo dei miei oggetti, il letto, venga scagliato dal regno del reale nel regno del simbolico, trasformandosi da fisico giaciglio in palestra del pensiero lo leggiamo nel romanzo epistolare di Bettina Brentano *Die Günderröde* (*La Günderröde*, 1840). È nel letto che Bettina immagina di inventare e elaborare, insieme all'amica la poetessa Karoline von Günderröde, una nuova 'religione', vale a dire un nuovo modo di intendere e guardare il mondo. Questa nuova religione è battezzata *Schwebereligion*, la religione dello stare in sospeso, ed è una filosofia, non sistematica, un pensiero in continuo divenire che nasce e si sviluppa a letto in una serie di conversazioni notturne fra due donne. È dunque una *Plauderreligion* che prende corpo mentre, di notte, le due amiche chiacchierano insieme. E per parlare meglio, per trovarsi completamente a loro agio perché l'agio è la condizione fondamentale di questa 'religione', i letti non devono rimanere separati, ma devono essere attaccati l'uno all'altro.

...allora metteremo i nostri letti uno attaccato all'altro e chiacchiereremo per tutta la notte. E poi soffierà il vento strepitando nel tetto sconnesso e verranno i topolini a berci l'olio della lampada, e noi due filosofi, interrotti nel nostro disertare da questo intermezzo giocoso faremo lunghe e profonde speculazioni, per cui il vecchio mondo scricchiolerà sui cardini arrugginiti, se addirittura non ne sarà capovolto.⁵⁰

Questa filosofia – se poi la si può chiamare così – è ludica sì, ma non è né ingenua né innocua. Si prefigge infatti di “scardinare il vecchio mondo”. E questo attraverso la fluidità dei ruoli per cui Bettina, la più giovane, ora si dichiara discepola dell'altra chiamandola, ironica e divertita, “Platone”, ora si erge a maestra a sua volta, a “signora” del proprio pensiero, per poi trasformarsi in “folletto” o in “demone”, esseri dunque sessualmente indistinti. E in tutto ciò non fa altro che seguire la propria natura interiore, la propria inclinazione. La sostanza sovversiva della *Schwebereligion* però non sta solo nel conferire alle donne una soggettività forte, in grado di travalicare i limiti del femminile e

⁵⁰ Bettina Brentano, *Die Günderröde*, p. 58.

del maschile, essa consiste nella sostituzione del tempo lineare, del tempo della storia che inesorabilmente passa e corre verso la morte con il “tempo vivo” che viene determinato da quei momenti in cui “lo spirito feconda l’anima”.⁵¹ Il “tempo vivo” genera “il pensiero vivo”, ispirato alla continua metamorfosi della natura che scardina il dominio assoluto della ragione, del pensiero logocentrico.⁵²

Il tutto viene escogitato, ampliato, modificato non solo nelle lettere che le due amiche si scambiano, ma preferibilmente nel luogo ideale a questa nuova ‘religione: a letto. E questo letto pur rimanendo letto dove due donne concretamente giacciono parlando o parlano giacendo diventa però, al tempo stesso, qualcos’altro: un’accademia di pensiero, non peripatetica come quella platonica, bensì un luogo di congiura e di celia dove due amiche, sdraiate in posizione orizzontale, sviluppano una concezione del mondo capace di farlo “scricchiolare sui cardini arrugginiti”. Il letto è quindi qui e altrove.

Diversamente stanno le cose in Gertrud Kolmar perché nella poesia *Ragazze* (1929), il letto viene catapultato nell’altrove fin dal primo verso:

Voglio riposare nel mio letto e coprire la terra.
Giaccio sopra i paesi dell’Europa e dell’Asia.
Voglio stendere il mio braccio sinistro fin dentro l’Asia.
E quello destro fino all’America.
I miei capelli serpeggianti spaventano l’alce nel mar Artico.⁵³

Il letto nel quale riposa l’io lirico acquista una spazialità che copre tutta la terra dall’Europa all’Africa e, a ritroso, investe l’io lirico perché chi qui si estende diventando tutt’uno con il letto-mappamondo, con il letto-universo è il corpo della donna. Il braccio sinistro arriva, infatti, “fin dentro l’Asia”, mentre il destro raggiunge l’America. La metamorfosi più sorprendente però è riservata ai capelli. Essi non toccano semplicemente l’estremo nord, vale a dire il mare Artico, bensì con l’aggiunta dell’aggettivo “schlängelnd”, serpeggiante si scostano dall’ambito umano e, ovviamente, anche dal corpo del quale fanno parte, per spostarsi nel regno animale. La forma dei capelli che in tedesco si chiamano “Schlangenlocken”, boccoli serpeggianti, diventa la sostanza. Il verbo poi – “erschrecken”, spaventare, congiunto all’oggetto al quale incutono spavento – l’alce – trasformano i capelli in quel che l’aggettivo attributivo suggeriva: in serpenti, animali esotici, pericolosi per il veleno che chiaramente non vivono nel mare Artico, ma hanno come habitat regioni calde, meridionali, forse addirittura tropicali. Questo vorrebbe dire

⁵¹ Brentano, p. 53.

⁵² Per un’esposizione più articolata della *Schwebereligion* vedi il mio saggio “Sconfinamenti e confini” in *Il globale e l’intimo: luoghi del non ritorno*, a cura di Liana Borghi e Uta Treder, pp. 130-134.

⁵³ La poesia è tratta da Johanna Woltmann, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk*, p. 16. La traduzione è mia.

che l'estensione spaziale che fin dall'incipit aveva investito il letto trova la sua estrema propaggine nei capelli-serpenti, capaci di unire Nord e Sud del mondo.

Forse è lecito chiedersi chi o che cosa conferiscono all'oggetto letto e al corpo che in esso giace le dimensioni sconfinite, che coprono tutta l'orbita terrestre? Credo che la risposta sia una sola: è il potere della fantasia messa in parole, il magistero poetico, lo stesso che aveva guidato e legittimato Bettina Brentano a scegliere il letto come luogo per ripensare il mondo. È questo potere che investe anche in questa poesia di Gertrud Kolmar l'oggetto letto trasformandolo nel regno della poesia che notoriamente non conosce confini.

Se tutte e due descrivono il magistero poetico in termini di illimitato potere della fantasia creativa e del soggetto che l'esercita Annette von Droste-Hülshoff mostra il rovescio della medaglia nella poesia che l'oggetto dell'invertimento negativo ce l'ha già nel titolo: *L'immagine nello specchio* (1842). L'unico modo che abbiamo per vederci – lo specchio – non riflette un'immagine somigliante. Michel Foucault parla a proposito dello specchio di eterotopia asserendo che lo specchio è uno spazio dove ci vediamo, ma dove noi non siamo realmente⁵⁴. Il problema che si pone alla Droste è un altro: nel volto che compare nello spazio riflettente chi si specchia non si riconosce.

Se mi fissi dal cristallo
con i globi nebbiosi dei tuoi occhi,
comete che stanno per smorzarsi,
con quei contorni, dove, stranamente,
due anime si cercano/ come due spie,
ebbene mormoro:/ fantasma, tu non mi somigli.⁵⁵

A partire dagli occhi lo specchio, questa fredda sostanza di cristallo, riflette un'immagine in cui chi si specchia non si riconosce. Quello che vede è l'altra da sé, un fantasma che incute terrore. Degli occhi si legge poco dopo che sono "colmi di luce morta, spenti quasi, spettrali".⁵⁶ Questi occhi si muovono nello stesso ambito semantico dell'oggetto nel quale si vedono riflessi: cristallo, ghiaccio e morte. Sono occhi vivisezionatori che, nel mentre guardano le cose vive, già pensano di ucciderle consegnandole alla glaciale statuarietà della parola. Che lo specchio rifletta l'altra da sé come poeta che incute terrore a chi si vede così rispecchiata risulta anche da un'altra parte del viso, la fronte:

⁵⁴ Michel Foucault, *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, p. 14.

⁵⁵ Annette von Droste-Hülshoff, *La casa nella brughiera*(*Poesie 1840-1846*), p.147. Per l'interpretazione di questa come di altre poesie di Annette von Droste-Hülshoff vedi il mio saggio in *La perturbante. "Das Unheimliche" nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, pp. 61-92.

⁵⁶ Annette von Droste-Hülshoff, *La casa nella brughiera*(*Poesie 1840-1846*), p.147.

Alla tua fronte, seggio regale
Cui pensieri vassalli fanno omaggio
Guarderei con timore;

L'unica parte del volto in cui si accorcia la distanza fra il soggetto e l'oggetto, fra l'io lirico e lo specchio, è la bocca, caratterizzata dalla "morbida dolcezza di un'infanzia indifesa". Ma questa bocca si allea con gli occhi per cui un attimo dopo il dolce sorriso si trasforma in un'espressione di scherno facendo svanire di colpo la pietà che il soggetto per un momento aveva provato nei confronti dell'immagine nello specchio. Prevale di nuovo il terrore e la certezza che quel che lo specchio riflette non ha niente a che vedere con chi gli sta davanti:

È certo, tu non sei me,
esistenza straniera cui m'accosto
come Mosè scalzatosi,
piena di forze che non conosco,
di dolori, di gioie straniere.
Mi protegga il Signore, se nel mio petto
l'anima tua sonnacchia!⁵⁷

In questi versi il disconoscimento dell'immagine speculare e la distanza da essa è totale: non solo viene dichiarato dal primo verso – "è certo, tu non sei me" – ma viene sottolineato dalla ridondanza dell'aggettivo "fremd", straniero, estraneo, ripetuto per ben tre volte in soli sei versi.⁵⁸ Al tempo stesso l'immagine allo specchio acquista un alone di sacralità che le viene dal paragone con Mosè scalzo, che non può non chiamare alla mente la manifestazione di Dio sul Monte Sinai. Tuttavia – ed è questo che importa – il sacro terrore qui non riguarda l'incontro con Dio, bensì con se stessa poeta. Ma se davanti agli occhi di Mosè Dio sorgeva dal rovelto ardente ed era quindi collegato al fuoco, qui il sé poeta nasce dalla fredda sostanza del cristallo di uno specchio, simile al ghiaccio e comunque agli antipodi del calore del fuoco. Il sacro ufficio dell'arte – così si potrebbero leggere questi versi – non solo richiede uno sguardo distaccato e impietoso sul mondo; per potersi calare nei dolori e nelle gioie altrui esso esige anche la rinuncia alla propria vita. Per questo nell'ultima strofa della poesia prevale la pietà del soggetto lirico per l'immagine nello specchio:

Sì, se venissi fuori dallo specchio,
fantasma, e calpestassi questo suolo,
avrei soltanto un brivido, e mi pare,
– che piangerei per te.

⁵⁷ Droste-Hülshoff, p. 149.

⁵⁸ A riprova i versi in tedesco: "ein fremdes Dasein", un'esistenza straniera, "voll fremden Leids, fremder Lust", piena di dolori stranieri, di gioie straniere.

Mentre nel letto-pensatoio e nel letto-universo il magistero poetico viene esercitato con ironico e gioioso trasporto (Bettina Brentano) oppure con autorevole senso del suo illimitato potere (Gertrud Kolmar), nello specchio di Annette von Droste-Hülshoff il potere delle parole è visto con l'ambivalenza del riverenziale timore per chi è investito del compito sacrale del poeta e la *pietas* di chi, stando davanti allo specchio in carne e ossa, sa che l'altra da sé riflessa nello specchio, a questo compito deve sottomettersi fino a sacrificargli la propria calda, pulsante vita.

Il vestito è un altro oggetto di utilizzo quotidiano che nella prosa e nella lirica di Gertrud Kolmar e, come vedremo, una parte di esso in una poesia della Droste assurge a simbolo dell'essere poete. Nella produzione matura di Kolmar il vestito ha la capacità di causare o creare un fatto fantastico, può sfociare in un evento fiabesco oppure ha il potere di scatenare una serie di metamorfosi. Das Kleid, il vestito, che in tedesco è solo il vestito femminile, attraversa come Leitmotiv il racconto – l'ultimo – *Susanna* del 1940. Ma già nel ciclo lirico *In memoriam* del 1918 è un vecchio, stinto e consumato vestito di tutti i giorni che costituisce il punto di partenza per una sequenza di impressionanti trasformazioni che chi è investito del potere delle parole sa mettere in atto. Come per magia ogni brutto dettaglio di questo vestito – il colore scuro, la stoffa lisa, un buco, delle toppe, la polvere, lo sporco – si trasmuta in qualcosa di bello e scintillante. Nella poesia *Die Dichterin*, La poetessa con la quale inizia il ciclo *Weibliches Bildnis* (1929-1932), la raccolta stessa si presenta come “un vestito di ragazza” che “può essere bello e rosso o poveramente sbiadito”⁵⁹, cangiante sotto le dita di chi legge. In *Die Einsame*, *La solitaria* la solitudine dell'io – “meine Einsamkeit” – diventa un vestito miracoloso che senza pieghe né cuciture protegge l'io dal freddo, ossia dalla solitudine del titolo. Anche qui come altrove il vestito è portatore di luce e diffonde uno scintillio che misticamente scorre e si muove come un'onda. Questa veste è chiaramente una metafora del magistero poetico.

E ora c'è silenzio. E ora il vestito si gonfia.
E io devo crescere come mi si conviene.
E entro pesci che fanno quel che mai fanno nella realtà.
E i miei seni si librano, porporee branchie.⁶⁰

Il vestito gonfiandosi costringe l'io a crescere, una crescita che è, al tempo stesso, una regressione verso lo stadio primordiale dell'essere umano, cioè il pesce. La metamorfosi regressiva si materializza nel seno, che si ritrasforma nelle branchie del

⁵⁹ Gertrud Kolmar, *Il canto del gallo nero*, p. 49.

⁶⁰ Cit. da Woltmann, p. 156.

pesce, branchie però il cui colore porporeo racchiude il mistero e la missione dell' essere poeta. La poesia prosegue dicendo che nel vestito sono seminati i semi della terra ("der Erde Körner") per cui chi lo porta si trasforma nella dea della fertilità e della vita. Dalla spalla di questo vestito-dea, questo vestito-Demetra prorompe "Felsengold", l'oro della roccia. L'oro invade tutta la stoffa e sale sul viso di chi lo indossa condensandosi sulla fronte, altra metafora e sede del magistero poetico come la poesia *Das Spiegelbild*, della Droste ci ha appena mostrato.

Nel ciclo lirico *La parola dei muti* del 1933 il vestito non è più cifra della poesia, bensì sta per gli ebrei internati nei campi di concentramento dei nazisti come il cugino di Kolmar, Georg Benjamin – per inciso Kolmar stessa morirà ad Auschwitz nel 1943 – il vestito in questa poesia sta anzi per tutto il popolo ebraico che diventa "il mio popolo nel vestito lacero". Nella poesia *Wir Juden, Noi ebrei* si legge: "Solo la notte ascolta: ti amo, mio popolo nella veste lacera".⁶¹

Nella sua ultima poesia *Im Grase, Nell'erba* (1846) che è anche la più famosa Annette von Droste-Hülshoff condensa la capacità magica della poesia, quella di saper evocare mondi passati e futuri, reali o fantastici, di far rivivere i morti semplicemente con la parola, in una parte del vestito, nell'immagine dell'orlo scintillante e cangiante, come si legge nel secondo verso dell'ultima strofa: "il lembo della mia veste colorata e scintillante".⁶²

Di dimensioni ancora più piccole dell'orlo di un vestito, ma anch'esso facente parte del vestiario e, come il vestito, fatto, almeno una volta, di stoffa è l'ultimo degli oggetti di cui voglio trattare: il fazzoletto. Nel discorso per il conferimento del premio Nobel per la letteratura, tenuto il 7 dicembre 2009 a Stoccolma Herta Müller fa del fazzoletto il protagonista assoluto. Il suo utilizzo è universale: serve per il raffreddore, per il sangue dal naso, per mani e ginocchia ferite, bagnato in acqua fredda è rimedio contro il mal di testa, annodato ai quattro angoli funziona come protezione dal sole e dalla pioggia, serve quando si piange e mordendolo per reprimere il pianto, con un nodo fa da supporto alla memoria, avvolto intorno alla mano aiuta a portare borse pesanti, stretta intorno alla mascella del morto impedisce che la bocca rimanga aperta, ai morti trovati sui bordi delle strade, in un gesto di pietà, vi si coprono i volti.

Il cassetto che contiene i fazzoletti della famiglia è "un'immagine della famiglia formato fazzoletto". Al suo interno l'ordine dei fazzoletti è rigorosamente gerarchico e patriarcale: in prima fila si trovano i fazzoletti più grandi, quelli dei maschi, in seconda

⁶¹ Woltmann, p. 199.

⁶² Droste-Hülshoff, p. 163. Traduzione mia.

fila, più piccoli, quelli delle donne, la terza fila vede alienati come soldatini di piombo i fazzoletti mignon dei bambini. Ognuno dei tre generi e ordini di fazzoletti è diviso in due tipologie, quella feriale e quella festiva. “Di domenica il fazzoletto doveva essere in tinta col vestito, anche se non lo si vedeva”.⁶³

La prima qualità che al fazzoletto viene collegata è l'amore materno, di cui questo pezzo di stoffa è garante e voce, prova immateriale, eppure tangibile di tenerezza. Alla bambina che esce per andare a scuola la madre ogni mattina fa la fatidica domanda che molti di noi conoscono: “Ce l’hai il fazzoletto?” E la bambina, ogni volta, torna in camera sua per prenderlo giacché ogni mattina esce di proposito senza fazzoletto per sentirsi rivolgere questa domanda, prova della “tenerezza indiretta” della madre. Che la domanda sia fatta con voce dura e in tono burbero risalta la tenerezza, anziché sminuirlo. La seconda e più alta qualità che il fazzoletto racchiude la resistenza morale e fisica al totalitarismo, il rifiuto netto di piegarsi alla dittatura, di lavorare per la Securitate, spiando colleghi, amici e familiari, la dura fermezza di carattere nel non cedere al ricatto, nemmeno con la certissima prospettiva di venir perseguitata ed esposta a ogni tipo di angherie, anche alla tortura, per la quale, nelle sue forme più disumane, la polizia segreta di Ceaușescu era famosa.

Alla fine degli anni '70 Herta Müller lavorava in fabbrica come traduttrice tecnica dal tedesco, la sua lingua madre, al rumeno, la lingua parlata tutti i giorni. Nonostante la laurea non aveva trovato posto come insegnante e questo non solo perché faceva parte della minoranza linguistica tedesca, spina nel fianco della dittatura rumena, ma anche perché, poco dopo aver lasciato il villaggio rurale per andare in città, aveva cominciato a partecipare alle attività di un circolo politico-intellettuale di giovani scrittori e cantautori di lingua tedesca.

Il lavoro in fabbrica come orario era pesante perché si doveva alzare alle cinque, ma stimolante per una scrittrice in via di formazione. Anche se traduceva solo testi tecnici i suoi mezzi di produzione non erano le macchine, bensì i vocabolari e il suo strumento di lavoro era la lingua stessa, anzi le due lingue, quella tedesca e quella rumena. È un lavoro con le parole e le parole sono nutrimento, sono libertà. “Quante più parole ci possiamo prendere, tanto più liberi siamo”, disse a Stoccolma.⁶⁴

Dopo due anni di lavoro passati senza incidenti la Müller viene avvicinata da un uomo della Securitate, che le chiede di collaborare spiando e denunciando colleghi, amici e parenti. Al suo netto rifiuto rientra in funzione il fazzoletto: dopo che le è stato tolto

⁶³ Droste-Hülshoff, p. 3.

⁶⁴ Müller, p. 6.

l'ufficio e anche, in un secondo tempo, l'ospitalità che aveva trovato nell'ufficio di una collega. La Müller prende il fazzoletto che, in ricordo della quotidiana domanda materna, continua a portare con sé, lo mette su un gradino delle scale fra il primo e il secondo piano e vi ci siede sopra. Ecco dunque il fazzoletto, nella sua infinita capacità metamorfica, essersi trasformato in ciò che le è stato negato: l'ufficio. Ecco dunque il fazzoletto diventato prova tangibile della resistenza al totalitarismo. Seduta lì sulle scale sopra un candido fazzoletto, con il pesante vocabolario sulle ginocchia, scopre il potenziale di resistenza e la bellezza anche delle parole tecniche.

Alla fine del discorso Herta Müller torna all'iniziale collegamento fra la madre e il fazzoletto che si condensava nella domanda: "CE L'HAI IL FAZZOLETTO?"⁶⁵ chiedendosi se questa domanda non sia valida dappertutto, universale poiché nemmeno lo stalinismo l'ha potuta uccidere. Ed è in questa prospettiva utopica del fazzoletto-resistenza, del fazzoletto-salvagente, del fazzoletto-libertà che conclude il suo discorso per il conferimento del premio Nobel: "Vorrei poter dire una frase per tutti coloro ai quali ogni giorno, nel passato e nel presente, nelle dittature si nega la dignità, fosse anche una frase con la parola fazzoletto. Fosse anche la domanda: CE L'AVETE IL FAZZOLETTO?"⁶⁶

Riferimenti bibliografici

- Borghi, Liana e Uta Treder, a cura di, *Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno*, Morlacchi Editore, Perugia 2007.
- Brentano, Bettina, *Die Gûnderode*, a cura di Christa Wolf, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1980; ed. it. ead., *Gûnderode*, a cura di Vanda Perretta, Bulzoni, Roma 1983.
- Chiti, Eleonora, Monica Farnetti, Uta Treder, a cura di, *La perturbante. "Das Unheimliche" nella scrittura delle donne*, Morlacchi Editore, Perugia 2003.
- Droste-Hülshoff, Annette von, *La casa nella brughiera (Poesie 1840-1846)*, a cura di Giorgio Cusatelli, Rizzoli, Milano 1998 (2° ed.).
- Foucault, Michel, *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 2005.
- Kolmar, Gertrud, *Il canto del gallo nero*. Presentazione di Marina Zancan, esedue edizioni, Verona 1990.
- Herta Müller, *Jedes Wort weiß vom Teufelskreis (Ogni parola sa qualcosa del circolo vizioso)*, Discorso in occasione del conferimento del premio Nobel
- Woltmann, Johanna, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.. 2001.

⁶⁵ Müller, p. 4.

⁶⁶ Müller, p. 7.