

## Un workshop di SIL Firenze

### *Abitare il tempo: lo spaziotempo come tropo e figura*

*Ovunque il passato sporge nel presente,  
le montagne sfondano da un'era all'altra,  
o sbriciolano i millenni, e il tempo si riannoda alla sua fine.*

*Anche noi pieghiamo il tempo.  
Ricordando impariamo a dimenticare...<sup>1</sup>  
(Anne Michaels, 'What the Light Teaches')*

*Spaziotempo* sono uno.

Ogni movimento, ogni azione abita il tempo. [Si può non abitarlo?]

Vorremmo proporre di soffermarci sullo *spaziotempo*: guardare alla *forma* del tempo, cercare nelle *pieghe* del tempo, scegliere tra le *tracce tangibili* di un *abitare*; pensare all'inestricabilità di tempo e spazio nel passato e nel futuro e al tempo che si materializza nel presente.

Nella scansione culturale della temporalità nelle nostre letture, quali strategie incontriamo, quali convenzioni vengono usate per rappresentare lo spaziotempo e la nostra capacità di sovrapposizioni e coabitazioni affettive, di trasparenze, echi e richiami, di un sentire precognitivo e/o posticipato, in differita, collegato alla rivisitazione di luoghi e situazioni?

L'internet e altre tecnologie mediatiche permettono di condividere luoghi e temporalità diverse, di essere in più luoghi allo stesso tempo, di essere a casa e condividere una schermata, una sovrapposizione o sequenza di luoghi e situazioni diversi dallo spaziotempo della nostra visualizzazione. Ma questo avviene anche quando si apre un libro, un quaderno, uno scritto: che non soltanto insieme a noi abita il tempo, ma in quel momento lo condivide e a sua volta lo moltiplica offrendosi a letture incrociate di un passato/presente in divenire. [Jane Eyre bambina, ancora nascosta per noi dietro la tenda rossa]. Come abitare e narrare l'indecidibilità temporale, la coesistenza, compresenza, sincronicità del pensiero situato? Come ri/usare la gamma di correlativi oggettivi e dispositivi metaforici – che include feticci, momenti di essere, topoi, stereotipi e forme – per i nostri viaggi temporali?

Il romanzo storico, per esempio, con le sue suppellettili narrative, funziona da tempo-contenitore: di un tempo che abita i corpi, di corpi che abitano il tempo anche nell'anacronismo

---

<sup>1</sup> *Everywhere the past juts into the present, / mountains burst from one era to another, or crumple up millennia, time joining at its ends. / We also pleat time. / or crumple up millennia, time joining at its ends. / Remembering we learn to forget ....*

della nostra lettura. Ma anche in altre archiviazioni di luoghi e paesaggi il passato riaffiora in planimetrie fantasmatiche che sovrappongono edifici futuribili, eredità post-coloniali, approdi diasporici, campi di migranti: luoghi di ri/visitazioni e abbandoni, di assenze spettrali e mutamenti identitari, di categorie e logiche collocate, di memorie generazionali, con le loro sofferte stratificazioni corporee (cicatrici, tatuaggi, marchi, segni nascosti – sempre i segni del tempo).

La produzione di Marguerite Yourcenar sembra esemplificare certe articolazioni della parola/concetto *tempo*: da una parte il lavoro sulla memoria, personale e familiare, dall'altra l'invenzione romanzesca fra distanza e vicinanza, quando, attingendo ad archivi e materiale vario, ricrea il proprio universo di “ombre viventi”, un “gioco di specchi tra le persone e i tempi”. Ci sono istanti grazie ai quali il presente sa collegarsi a momenti ancora vitali e ispiratori del passato: in questi istanti particolari di tempo è dunque possibile realizzare – superando anche grandi distanze temporali – una specie di riattualizzazione vitale del passato (Walter Benjamin). E Jeanette Winterson, riscrivendo il racconto d'inverno di Shakespeare, sostiene come il tempo, che fissa ogni limite, ci offre l'unica possibilità di liberarci dai limiti. Dopotutto non siamo in trappola. Il tempo può essere redento. Quello che è perduto può essere ritrovato, perché il tempo è reversibile, in una ricerca capace di “scuotere la memoria”, e di “agitare il tempo” (Monica Farnetti).

Pensiamo – con Elizabeth Grosz – soprattutto alla forza della temporalità che è stata data per scontata nella maggioranza dei discorsi femministi, specie quelli orientati alla storia, ma che raramente viene considerata o analizzata direttamente.

## Clotilde Barbarulli

### Da *Lavinia fuggita* a Ugrešić in esilio

“Ogni romanzo – scrive Anna Banti<sup>2</sup> – tessuto sui dati contraddittori della condizione umana, non ha problemi e tenuta diversa da quelli del rapporto storico in cui, come è giusto, gli anonimi salgono dallo sfondo a protagonisti e i protagonisti agiscono da anonimi. Che, a tutt’oggi, è ancora il miglior modo di fare la storia”. E considera *Orlando* “romanzo storico per eccellenza” perché Virginia Woolf riesce a “forzare i limiti del tempo” e ricomporlo. Così con un “volo di penna”, “i secoli sparivano” facendo emergere Lavinia che, come Artemisia, fa parte di quelle donne “indignate”<sup>3</sup> cancellate dalla Storia che Banti vuole raccontare: il lessico accompagna questo incontro attraverso le pareti porose del tempo, un lessico volutamente impreziosito ed invecchiato tramite l’uso di espressioni arcaiche (*merendare, spatriato, balcone lebbroso di salsedine...*) che si intrecciano a moduli espressivi moderni, per cui il continuo gioco nella narrazione di passato-presente rende anche nel linguaggio ancora vivo il ricordo.

Lavinia, nell’orfanotrofio veneziano del Settecento, vuole comporre musica – una “passione segreta” come “una maledizione” – e, approfittando della lontananza di Vivaldi, arriva addirittura a sostituire la composizione del maestro “con un oratorio tutto scritto da lei” perché non le avrebbero mai dato il permesso di fare musica<sup>4</sup>. Dopo la punizione, chiede a Orsola di imparare “una lunga aria per oboe”: “Questo è il mio ritratto [...] lo impari e poi ti ricordi di me come fossi dipinta”. A esecuzione avvenuta, parla solo del Levante da cui credeva di essere arrivata: “Devo tornare laggiù, qui non c’è posto per me, e ho bisogno di spazio”<sup>5</sup>. E sparirà.

Le amiche, Orsola e Zanetta, non sono più le “due figlie animose, ricche di ambizioni segrete” dell’orfanotrofio, ora sono sposate, ma continuano a evocare – quando sono insieme – la “leggenda” di Lavinia quale simbolo di libertà. Anche se si occupano della famiglia, e stanno nei ranghi, non dimenticano mai l’amica di cui avevano condiviso gli “azzardi” e quei pensieri “che forzavano l’ordine delle cose, le regole”<sup>6</sup>.

Il passato coincide con il presente della rammemorazione, perché Orsola e Zanetta continuano a vivere “dentro all’aria viva di quella mattina”, quando Lavinia riesce a eseguire la sua musica e poi scompare: “presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una

---

<sup>2</sup> Anna Banti “Romanzo e romanzo storico”, *Paragone* 1951.

<sup>3</sup> Anna Banti, *Un grido lacerante*, Rizzoli, Milano, 1981: 42.

<sup>4</sup> Anna Banti “Lavinia fuggita”, *Il coraggio delle donne*, La tartaruga, Milano 1983: “La musica degli altri è come un discorso rivolto a me, io devo rispondere e sentire il suono della mia voce”: 32.

<sup>5</sup> Ivi: 39 e 40.

<sup>6</sup> Ivi: 26, 29.

lucchiola nella mano”<sup>7</sup>. L’autentico essere-nel-mondo di Orsola e Zanetta coincide con gli “azzardi” di Lavinia e si colloca in quel pomeriggio in cui s’incontrano per rievocare il tempo della Pietà. Si spezzano così le sequenze cronologiche nel giocare tra i registri della realtà e della fantasia. La voce del campanile di S. Marco ricorda talvolta il tempo cronologico, ma il tempo dell’orfanotrofio rivive attraverso la memoria, un passato moltiplicato senza fine perché le amiche si ritrovano insieme nella storia di Lavinia che è la loro storia. Il passato è vivo e reale sul piano emotivo degli affetti e dei ricordi, mentre il tempo presente è un domani senza domani, ineluttabile nella sua staticità: è un immergersi nella memoria, dove il tempo perde, fra immagini e parole, la precisione numerica. Le anticipazioni e regressioni nel colloquio fra Orsola e Zanetta permettono di includere vaste distese temporali rammemorative entro brevi sequenze narrative, creando un effetto “di profondità prospettica” che spezza ogni sequenza cronologica (Ricoeur). Si delinea il “tempo-ora” (Benjamin), una rottura temporale, un’interruzione nella quale la memoria infinitamente rimossa dei ‘senza nome’ si riappropria di una storia dominata da chi ha potere. Il tempo-ora è l’attualità capace di riconoscere e rendere significanti le tracce nascoste del passato. La voce narrante, che si alterna/si sovrappone alle ‘voci’ delle due amiche, nel cambiamento dei tempi verbali, si muove avanti e indietro, considerando il presente come anticipazione di un passato rimembrato, o come il ricordo passato di un futuro anticipato.

Aveva amato “pochissime donne – così si confessa Banti – e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell’eccezione contro la norma del conformismo”: e aveva donato l’eccezione a Lavinia, “una ragazza antica senza volto, che voleva suonare la propria musica e glielo impedivano”: non aveva avuto “ il coraggio di distruggerla, l’aveva mandata lontana, al di là del mare o in fondo al mare”<sup>8</sup>. Questa immedesimazione empatica – che attraversa tempo e spazio – si ritrova ad esempio quando Artemisia dipinge Giuditta e Oloferne, mentre le amiche le sono vicine chiacchierando. Oltre a guardare con insistenza il modello, parlano soprattutto di uomini, quelli di fuori, poi quelli di casa, dal granduca ai principi fino ai conoscenti (“ognuna aveva fatto il nome del marito dell’altra, offesa o servizio” che si rendevano a vicenda), e raccontavano – in un crescendo concitato – di mogli “claustrate, avvelenate” tradite, di “brutalità virile”, e allora le “voci si scaldavano”: “occhiate rapidissime e taglienti sfioravano il modello e lo oltrepassavano luccicando”, svelando come l’erotismo, se legato al potere, può diventare distruttivo. Artemisia era consapevole di aver trasmesso alle amiche “il proprio rancore”, rinfocolando il loro disagio non messo a fuoco. Già Violante era accanto all’uomo: “Bisogna colpire qui, diceva” e appuntava il dito sulla gola di Anastasio che si drizzò di colpo, mentre le altre si avvicinarono: Artemisia intravide

---

<sup>8</sup> Anna Banti, *Un grido lacerante*, Rizzoli, Milano, 1981: 112-113.

lampeggiare una lama sottile, allora gli urlò di rivestirsi. Bastò il gesto di coprirsi, perché “il mitico assalto si sciogliesse come neve al sole”<sup>9</sup>.

“E ancora una volta Artemisia fu sola”: “la vendetta era consumata” e lei si sentiva forte ora anche di fronte agli uomini, “questi fatali nemici”: nella tela di Artemisia agli Uffizi appare evidente, rispetto alla versione precedente custodita a Napoli, il rito sacrificale compiuto da due donne, che si alleano per compiere insieme una sanguinosa liturgia, in una situazione che Roland Barthes considera come la neutralizzazione di una violenza grazie a un’altra violenza. Artemisia, terminando il quadro, aveva avvertito “un’orribile fierezza di donna vendicata”, in cui trova luogo però anche “la soddisfazione dell’artista che ha superato tutti i problemi dell’arte”. E dietro Giuditta e Oloferne prende corpo – scrive Banti – “la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura; in cui le piace riconoscersi, accarezzarsi, spronarsi”. Una “donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno fino ad oggi. “Vale anche per te, conclude al lume di candela nella stanza che la guerra ha reso fosca”<sup>10</sup>: qui Anna Banti, la narratrice, fin dall’inizio in dialogo con Artemisia (“Noi giocheremo a rincorrerci”), irrompe – forzando i limiti del tempo – con il suo vissuto in quella trama, come ad evocare il nodo della lacerante scissione tra il desiderio giovanile, inattuato, di diventare critica d’arte e la decisione di fare letteratura per non competere con il marito Roberto Longhi<sup>11</sup>: Artemisia “attraverso il respiro polveroso dei secoli” costituisce forse l’altra faccia di Anna Banti, colei che ha avuto il coraggio di perseguire – recita la prefazione – il “diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i sessi”.

In forme e contesti diversi trovo simili slittamenti spazio-temporali in Dubravka Ugrešić, che, con i nazionalismi scatenanti la guerra e la ‘pulizia etnica’, dopo essere stata accusata – in una campagna mediatica violenta – di essere, insieme ad altre intellettuali, una *strega* che tradisce la propria patria, lascia Zagabria nel 1993. In realtà è stata la Jugoslavia ad averla abbandonata, racconta: “con violenza i nuovi piccoli paesi si spartivano gli abitanti dividendoli in base gruppo sanguigno – un’umiliazione difficile da sopportare”, così era partita portando con sé solo la lingua<sup>12</sup>. Nel *Museo della resa condizionata*, la patria diventa una condizione momentanea che può materializzarsi ovunque, in una cucina americana o in un caffè portoghese, ma è un attimo, perché solo l’esilio è definitivo. Non c’è mai in lei un tributo alla nostalgia, ma un desiderio di resistenza.

---

<sup>9</sup> Anna Banti, *Artemisia*, Mondadori, Milano 1953: 60

<sup>10</sup> Ivi: 251.

<sup>11</sup> Banti mi sembra mascherare dietro lo schermo di una prigionia dorata il rapporto di devozione con Longhi insieme a un “eterno rimpianto” per l’abbandono della passione artistica, in un nodo complesso di emozioni e desideri rimossi (vedi *Un grido lacerante* cit.).

<sup>12</sup> Dubravka Ugrešić, *Europa in seppia*, Nottetempo, Roma 2016: 309.

Spazio e tempo, il qui e l'altrove, prima e dopo: se il tempo del socialismo titoista è l'età del radicamento, il tempo successivo del transito è segnato dallo sradicamento e dall'incertezza.

Quando parte per Lisbona è consapevole di non avere più una patria: “In un solo anno avevo perduto non solo casa, amici, lavoro, la possibilità di rientrare in patria presto, ma anche la volontà di rientrarci”. Si ritrova 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”<sup>13</sup>. È ancora fresco il ricordo dei rifugi, dove nel 1991 aveva trascorso con la madre il mese di settembre, “martoriate dal suono delle sirene, dalle immagini televisive del paese distrutto e dal terrore”, sempre con i documenti addosso per “non essere cadaveri anonimi, ma ben identificabili”<sup>14</sup>.

Quando torna a Zagabria, capisce che “a casa non significava più ‘a casa’. Rimaneva solo la mamma” attaccata, nella disfatta di sé e del socialismo, a un album di foto, oltre agli amici sparsi per il mondo: “quelli che erano rimasti non erano più amici. Era successo così”. Non c'è un commiato dal passato, spiega perché “ognuno di noi si porta dietro un armadio”, il passato è la nostra creazione artistica” che possiamo ritoccare perché ognuno di noi “è il conservatore del suo museo”: “eravamo sati privati del paese nel quale eravamo nati e del diritto di vivere normalmente. Ci era stata tolta la lingua” e la possibilità della memoria<sup>15</sup>. Perciò la protagonista del *Ministero del dolore*, insegnante di serbo-croato fuggita dai massacri, ad Amsterdam insegna letteratura a giovani ex jugoslavi che condividevano la lingua come trauma, “una fiacchezza espressiva attraverso tic linguistici, balbettii”, e crea un gioco della memoria: raccogliere in una borsa immaginaria gli oggetti mentali, i ricordi per conservare qualcosa di un paese che non c'è più, una forma di museo personale nella frammentazione di linguaggio e identità.

Nella dislocazione l'esule sviluppa una differente percezione spazio-temporale delle cose, e spesso non sa dove si trova. Questo senso di spaesamento diventa un incubo se si verifica nella città d'origine: Ugrešić, girando per i quartieri, vicino alle facciate delle case, a volte non si orienta, più spesso si sente estranea: “Ero riuscita a perdermi in un posto che conoscevo come le mie tasche, e questo mi aveva riempito di una sensazione di terrore”. Certo i nomi sono cambiati, ma le strade sono le stesse: come le spiega un architetto incontrato nel viaggio per l'Olanda, “si tratta di percezione del tempo. Andandosene non si cambia solo il luogo, ma anche il tempo [...]. Lei è come imbottigliata in una sua dimensione temporale. Per lei la guerra è successa ieri”. Ma per chi è rimasto e si è adattato cercando di non pensare più alle disgrazie, “il suo *ieri* è storia antica”<sup>16</sup>. Atterrando, Ugrešić prova a ripensare la città, ma le appaiono pochi frammenti solo “in bianco e

---

<sup>13</sup> Dubravka Ugrešić, *Il museo della resa incondizionata*, Bompiani, Milano 2002: 205 e 206.

<sup>14</sup> Ivi: 91.

<sup>15</sup> Dubravka Ugrešić, *Il ministero del dolore*, Garzanti, Milano 2007: 102, 136, 56.

<sup>16</sup> Ivi: 117, 119.

nero”, come se il suo inconscio avesse spostato Zagabria “nel passato precedente all’era del colore”. Emerge lo spaesamento del non-sentirsi-a-casa-propria (Heidegger) e, nello stesso tempo, la percezione di non avere più una casa. L’ovvio non veste più cose e strade di un’abitudine che le rende rassicuranti, anzi esse perdono di senso.

Per i genitori del suo ex marito, restati a Zagabria, senza amici e parenti, l’epoca del ‘dopoguerra’ – che comprendeva anche la guerra – “era una mitica estensione temporale”, “i loro orologi mentali erano saltati [...] tutto si era rotto, infranto e diviso. Lo spazio e il tempo si dividevano in *prima e dopo*”<sup>17</sup>. Perciò quando va a casa loro, sente che “con la sola forza di volontà, avevano fermato le lancette dell’orologio”. Su di loro il passato continua a incombere e finiscono per sentire solo “il semplice guscio dell’esistenza”<sup>18</sup>.

Se siamo tutt\* fasci di storie per noi stess\* perché la memoria salda i processi sparpagliati di cui siamo costituiti\*, siamo così nel fluire del tempo<sup>19</sup>; ed è nel lasciar venire incontro nel presente il passato che le scritture di Banti e Ugrešić, ospitano, in forme diverse, un continuo ritorno – nell’accezione di Heidegger – sul proprio esser-stato, sul passato dell’*esseri* nel presente, attraverso le pareti porose del tempo.

---

<sup>17</sup> Ivi: 104.

<sup>18</sup> Jhumpa Lahiri, *La moglie*, Guanda, Parma 2013.

<sup>19</sup> Vedi Carlo Rovelli, *L’ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017.

## Liana Borghi

### Solo un baleno: epifanie moderniste e rivelazioni quantiche (Hall, Woolf, Bellow, Lorde con Grosz *et al.*)

*Tutto il tempo in un attimo di tempo.*  
(Karen Barad)

*Forse abbiamo dimenticato del Settecento "il sublime": risposta intensa al mondo,  
indagine delle categorie usate per interpretarlo, e  
"il desiderio di articolare quello  
che la consapevolezza non riesce ad articolare"*  
(Csicery-ronay, Jr.)

In uno dei suoi saggi più famosi, intitolato *The Nick of Time* che stento a tradurre come "all'ultimo istante" perché qui significa altrimenti, Elizabeth Grosz discute "della durata o del divenire, delle implicazioni ontologiche per gli esseri umani della loro immersione sempre in avanti del tempo". Nell'introduzione scrive che se il corpo è al centro della teoria politica e della materialità organica, è opportuno ripensare i suoi rapporti con il tempo e lo spazio.

Riusciamo a pensare il tempo solo quando qualcosa scuote la nostra immersione nella continuità, quando qualcosa di estemporaneo disturba e interrompe le nostre aspettative. Lo possiamo pensare soltanto in momenti sfuggenti, attraverso rotture, tacche (*nick*), tagli, occasioni di dislocazione, sebbene non contenga momenti né rotture, non abbia assenza o presenza, e funzioni solo come un continuo divenire.<sup>20</sup>

Ho pensato quindi di guardare una particolare forma del tempo, ma con una premessa sul mio percorso.

La tradizionale scansione triadica del tempo – passato-presente-futuro -- viene considerata (non da tutt\*) antitetica alla temporalità non dimensionale, variamente riproposta come rifiuto del tempo, come l'intemporale, l'extra-temporale, l'assoluto, l'eternità, il tempo messianico o la pluralità dei tempi di Spinoza... La scansione triadica è sempre collegata al nostro recupero del tempo -- tempo che alcuni vedono diretto al divenir-essere (Darwin, Husserl) o al divenire espanso nel futuro (Nietzsche); oppure vedono come una freccia diretta al futuro (Prigogine). Ma Walter Benjamin, per esempio, non crede nel progresso (l'angelo della storia guarda al passato e alle sue spalle si addensa la tempesta); si concentra sullo *Jetztzeit*, la percezione del qui e ora, trovando autenticità e verità nella contrazione istantanea del tempo. Per lui, temporale e intemporale si incrociano senza fine nel ricordo, con la speranza/tentazione della redenzione del tempo: che il passato possa essere portato a compimento nel momento messianico a venire. Per il tempo della memoria in letteratura, Proust mostra che oltre la memoria triadica, la memoria involontaria offre, per la durata di un

---

<sup>20</sup> Elizabeth Grosz, *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*, Duke UP, Durham N.C., 2004: 5 e 6.



baleno, l'apprensione della vera vita, la connessione con la vita completa, la percezione del tempo allo stato puro, che (anche soltanto) la contemplazione dell'opera d'arte nella sua imperfezione ci consente di gustare. Altrove, nello *stream of consciousness*/flusso di coscienza del modernismo, troviamo le *epifanie* (in origine la manifestazione ai re Magi) di solito attribuite a Joyce: momenti di percezione intensa e di visione, di rivelazione improvvisa, il recupero di ricordi sommersi a cui può accompagnarsi un risveglio spirituale.

Con Virginia Woolf simili momenti di percezione illuminata sono stati chiamati "momenti di essere", *Moments of Being* (1976; 1920-1936)<sup>21</sup>. Sono momenti eccezionali che lei definisce in vari modi: estasi ed ebbrezza spontanea (89), scosse, intuizioni, percezione del reale che si cela dietro le apparenze (91), "feeling the purest ecstasy I can conceive" (sentire l'estasi più pura che posso concepire), una diretta comunicazione col mondo, una intuizione "del reale che si cela dietro le apparenze... un disegno dietro l'ovatta" (91). L'ex-stasis è uno stare fuori dal corpo, un immergersi pienamente nell'istante di tempo quando l'uno può diventare il molteplice – e di questo *nick of time*, di questa nostra percezione del tempospazio che ci coglie in un baleno, si potranno fare usi diversi, con diverse finalità e applicazioni, e si potranno scoprire indecidibilità temporale, coesistenza, compresenza, sincronicità....

Avevo pensato di guardare come questi momenti prendono forma letteraria in tre micro-narrazioni, ma alla fine ne ho aggiunta una quarta. A Orlando allo specchio, di Woolf (9/10/1927-1928), il momento di percezione serve ad accorgersi che il cambiamento di sesso/genere non incide sulla soggettività. Per Stephen Gordon che si guarda allo specchio in *Il pozzo della solitudine* di Radclyffe Hall (1928), è il momento in cui mette a fuoco l'odio che prova per il suo corpo di sesso sbagliato e commenta la tragica certezza della propria identità di "invertita congenita". E in "Un neo", atto unico di Saul Bellow<sup>22</sup>, un famoso fisico atomico cerca nella riscoperta di un lontano oggetto di desiderio la rivelazione dell'espressione (quantistica) dell'universo.

In tutti e tre i casi, ma per motivi diversi, il momento di percezione legato allo sguardo rivela aspetti del reale se non addirittura l'assetto del mondo, e in ogni testo la scena racconta uno sguardo. Il fatto che nel caso di Woolf e Hall, in particolare, sia di scena lo specchio mi ha fatto ricordare di Derrida il suo supplemento alle fotografie di Marie-Françoise Plissart, "Droit de regards",<sup>23</sup> ma ovviamente nel guardarsi allo specchio di Orlando e Stephen non è implicato tanto il "diritto" di guardare, quanto il processo di raccontare il guardare/vedere.

---

<sup>21</sup> Le pagine si riferiscono alla traduzione italiana: Virginia Woolf, *Momenti di essere*, La Tartaruga, Milano 1977 e in seguito alla prima edizione Garzanti di *Orlando*, Milano 1978.

<sup>22</sup> Saul Bellow, "A Wen", trad. it. "Un neo", in *C'è speranza nel sesso?* Feltrinelli 1967. Rappresentato a New York nel 1965, e a Spoleto nel 1966, poi a Roma con Franca Valeri e Gianrico Tedeschi, regia di Vittorio Caprioli.

<sup>23</sup> <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0708160914.html>> Lecture de "Droit de Regards" de Marie-Françoise Plissart (Jacques Derrida, 1985): "2. Un événement". Vedi anche Marie-Françoise Plissart, *Droit de Regards. Roman – photo suivie d'une lecture par Jacques Derrida*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985: xxxv.

Ricollegato allo specchio dei due romanzi, il lungo commento di Derrida sul narcisismo fotografico mi faceva pensare alla verità (o rivelazione) iscritta, situata, agita in quanto tale, e raccontata come una favola sull'identità sessuale; per chi guarda (noi lettrici con Orlando e Stephen) una storia che affascina, sempre agli inizi e mai attraversata. Non tanto diversamente dal fotografo, ho pensato, chi scrive la sua favola in un auto/ritratto sviluppa, interpreta e racconta; si impone sul s/oggetto di creazione “come possesso, oggettivazione, montaggio” – ma a sua volta il s/oggetto pone un suo limite. Il dettaglio -- “utilizzato, ingrandito, ritagliato, montato, spostato per vedere un'altra cosa, si apre all'infinita incertezza, autorizzando altre forme,” permette una lettura diffrattiva, un cerchio aperto, una spirale di senso e performance. Nel processo di assegnare allo sguardo una retorica “che mette la differenza in movimento”, la lettura/lo sguardo azzerano anche l'allora nell'ora della nostra percezione e rilettura. Anche questo è un esempio dell'abitare lo spaziotempo.

Nel terzo capitolo del romanzo, quando Orlando si sveglia dal lungo sonno, si alza e si stira nella sua assoluta nudità, mentre le trombe d'argento suonano Verità! Verità! Verità!... Orlando era una donna. “... si considerava da capo a piedi in un alto specchio, senza dar segni apparenti di emozione; dopo di che, supponiamo che se ne andasse nel suo gabinetto da bagno .... Era diventato donna. Ma sotto ogni altro rapporto, Orlando rimaneva tale e quale quello di prima”. [Così Tilda Swinton (nell'*Orlando* di Sally Potter, 1992): “Stessa persona. Proprio nessuna differenza. Solo un sesso diverso”.] “La metamorfosi sembra essersi compiuta senza alcun dolore, nel modo più completo, e con tanta perfezione che Orlando stessa non ne fu minimamente sorpresa”. Lo specchio riflette la superficie del cambiamento, la pantomima conferma la Verità: maschile e femminile sono fluidi, uno scivola nell'altro. Non c'è quindi alcuna sorpresa. Questo momento di essere mostra senza scosse il disegno dietro l'ovatta: la fluidità di un soggetto che non dipende dal sesso biologico. Sorprende che questo non sorprenda. Anzi, che il momento della rivelazione traduca la pantomima in una pagina modernista di ironica ma pedante spiegazione autoriale, con Orlando in terza persona (e l'appoggio di una frase presa a prestito da Jane Austen), “But let other pens treat of sex and sexuality, we quit such odious subjects as soon as we can/Lasciemo ad altra penna il trattar di sesso e di questioni sessuali; noi preferiamo desistere, non appena ci è possibile, da soggetti così scabrosi” (96-97). Che sia l'esempio di un momento di essere rovesciato? Un messaggio eterodiretto, intramato nella favola di Orlando che senza impacci di genere compone il suo grande poema, *La quercia*?

A sua volta il momento di essere di Stephen Gordon davanti allo specchio incappa in un pathos retorico “trans-temporale e concettuale” che ha reso fondante questa scena per la storia del

lesbismo. Pubblicata l'anno prima di *Orlando*, possiamo comunque chiederci se questa semiotica della nudità è diversa da quella di Woolf: le spalle muscolose, i piccoli seni compatti, i fianchi snelli da atleta, questo corpo ardente ma sterile, bianco, forte, autosufficiente che Stephen però odia perché tradisce il suo desiderio (adora ma non può essere adorato da chi ama), tanto che vorrebbe danneggiarlo. Ma è una cosa tanto povera e infelice che l'odio diventa pietà – “Oh povero e desolatissimo corpo!” (Hall 1982: 187-188).

Di questo ritratto sono state date una quantità di interpretazioni, alcune discusse in un recente saggio di Katherine Costello che commenta estesamente la diffrazione di sguardi offerta dalla lettura perversa di Teresa De Lauretis, da quella sulla maschilità femminile di Judith Halberstam, e dalla narrativa transgender di Jay Prosser -- secondo le quali Stephen o si rammarica di non essere abbastanza femmine, o si scopre prototipo butch, oppure vede il suo corpo solo in termini di travestimento. Costello conclude che troppa teoria impedisce di leggere in questo romanzo realista la messa in scena dell'indeterminatezza sessuale, il disancoraggio dell'identità dal sesso. La scena allo specchio, come il romanzo, si chiude con una preghiera a un Dio crudele che ha permesso il danno, e coinvolge chi legge nel dubbio che proprio la religione possa e debba offrire un discorso per autorizzare il “diritto” a un'esistenza (di) invertita, così che una disfunzione produca una trasformazione – umana e sociale.<sup>24</sup>

E ora ecco qui, di Saul Bellow, “Un neo” che si comporta sulla scena come una *madelaine* proustiana. Anche solo la trama prepara chi legge a un momento di essere in *the nick of time*.

Nella hall di un alberguccio di Miami siede una signora di mezza età (Marcella Vankuchen nata Menelik) mentre fuori si prepara un uragano. Entra Solomon Ithimar che dice di essere stato un suo compagno di giochi tre dozzine di anni prima, quando abitavano in un sobborgo di Detroit. Poco per volta si riconoscono: lei moglie fedele di un podiatra, affiliata all'associazione femminile sionista Hadassah, lui un fisico famoso che ha lavorato nel progetto Manhattan e ora è impegnato nel disarmo nucleare. Lo aspettano a un convegno internazionale top secret a Ginevra, ma è invece lì a chiederle di replicare il gioco che facevano da bambini nel sottoscala, quando lei gli mostrava il suo neo, “quella deliziosa macchiolina colorata” che per uno scienziato, dice Solomon, è “soltanto una goccia di pigmento, una piccola concentrazione di melanina, il riflesso d'una fragola, d'una rosa o d'una mora; per me è una stella fissa, una potenza elettromagnetica, un fenomeno che mi fa gemere, adorare, pulsare, in un anelito di immersione, perché in esso è il segreto della vita.” Allora, per la prima volta in quell'attimo segreto di intimità, la sua anima aveva preso una forma precisa e

---

<sup>24</sup> Vedi di Katherine A. Costello, “A no-man's-land of sex: Reading Stephen Gordon and 'her' critics”, *Journal of Lesbian Studies*, 2.8: 1-20. Teresa De Lauretis, (1994), *Pratica d'amore: percorsi del desiderio perverso*, La Tartaruga, Milano 1997; Jack Halberstam (1998), *Maschilità senza uomini. Scritti scelti*. ETS, Pisa 2010; Jay Prosser, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia UP, New York 1998. Radclyffe Hall (1928), *The Well of Loneliness*, Virago Press, London, 1982, *Il pozzo della solitudine*, Corbaccio, Milano 2008.

aveva raggiunto la piena coscienza, la consapevolezza pura, la visione chiara e perfetta “del fulgore e della ricchezza dell’esistenza umana. L’incontro con la bellezza.” Questa percezione si era in seguito ripetuta solo approssimativamente, come “in certi momenti, durante certe discussioni sulla Teoria dei Quanti. Qualche volta, con Niels Bohr ho provato una sensazione analoga. Ma era sublimazione. Non era la cosa stessa” [*Ding an sich*]. Talvolta il neo gli appariva all’improvviso, e alla fine aveva il diametro del sole “durante il processo di fusione, mentre rovescia fuori particelle subatomiche. Alla fine mi esplodeva dentro come in tante meteore, e scaraventava la mia materia in tutto lo spazio siderale dove si raffreddava nuovamente” (85-86). Perciò Solomon chiede a Marcella di mostrargli nuovamente il neo che da bambino gli aveva procurato quella dimensione dell’esperienza, l’illuminazione (sulle possibilità del proprio destino) che può avvenire anche in una circostanza grottesca, se “riscattata da un’estasi, dalla devozione alla verità pura” (90). Marcella dapprima modestamente rifiuta, si sottrae, esita, poi accetta, e i due si tuffano dietro il divano dove per Solomon gli anni morti si eclissano, ritorna ragazzo e scopre “l’espressione” matematica della vita stessa. Proprio in quell’istante il ciclone Delia si abbatte sull’hotel distruggendo ogni cosa.

Ho accennato all’inizio alla variante epifanica dei momenti di essere nel tempospazio come un recupero di ricordi sommersi a cui può accompagnarsi un risveglio spirituale --- ma mi pare che in nessuno di questi tre casi essa sia applicabile, perché non ho trovato un recupero spirituale quanto piuttosto una consapevolezza radicale sempre laica e contingente, anche nel caso di Hall che sembra usare la religione come espediente per chiedere l’emancipazione. Alle tre narrazioni -- dove i personaggi sono due donne inglesi benestanti e intellettuali, una casalinga e uno scienziato ebrei americani immigrati di seconda generazione -- aggiungo dunque una brevissima illuminazione tanto politicamente quanto spiritualmente pregnante, raccontata da Audre Lorde nella sua autobiografia. Salendo su un autobus sulla Second Avenue, succede che improvvisamente “una musica esplose nella mia testa, come se un coro di angeli”, le loro voci soavi e potenti sopra il frastuono del traffico, cantasse “l’ultimo verso di un vecchio spiritual di speranza: Morirò di questa morte/sul Cal-va-riooooo/MA NON MORIRÒ MAI PIÙ—” promettendo una nuova strada attraverso e oltre il dolore, racconta. “La realtà fisica di quell’autobus squallido scivolò via da me. All’improvviso mi ergevo su un colle al centro di un paese sconosciuto, e ascoltavo il cielo riempirsi di una nuova riscrittura del mio nome.” Che sarà Zami, autonominazione di una Nera, caraibica, lesbica e poeta<sup>25</sup>. Non sembra un perfetto momento di essere?

---

<sup>25</sup> Audre Lorde, *Zami. Così riscrivo il mio nome* (1982), ETS, Pisa 2014: 272-273.

## Luciana Floris

### Il tempo: una breccia nel muro dello spazio

La scrittura non abita il tempo in modo lineare, cronologico, ma insegue le stratificazioni, gli intrecci, le sovrapposizioni di dimensioni temporali diverse, come tanti rivoli che scorrono insieme, esplorando la possibilità della durata di comprimersi o dilatarsi nella coscienza.

Gran parte della letteratura, a partire dal secolo scorso, ha rielaborato la crisi della temporalità classica, basata sulla successione di istanti omogenei ed equivalenti, spazializzati nelle caselle del calendario o nel quadrante dell'orologio, mostrando l'eterogeneità e la pluralità dei momenti in continuo divenire. Poiché non esiste un tempo unico e universale, alcuni eventi passano velocemente, altri sono destinati a persistere, a produrre conseguenze di lungo periodo, espandendosi a dismisura. Non cessano di passare, si traducono in un presente continuo, si riverberano nel futuro. Partendo da questo presupposto, cerco qui di costruire un percorso a più voci in cui alcune autrici raccontano la loro esperienza dello spazio-tempo: esplorando le stratificazioni del tempo in un luogo (Erpenbeck), sperimentando lo spazio nel suo costituire un limite, una barriera, una dimora che si trasforma in carcere (Zambrano), un muro in cui scavare la breccia del tempo (Cvetaeva).

Nella tenuta sul lago del Brandeburgo descritta da Jenny Erpenbeck, il tempo è stratificato. Qui si è depositata la storia dei suoi abitanti – microstorie che rimandano alla macrostoria: le guerre, la deportazione, i campi di concentramento. E il luogo diventa poroso, si lascia attraversare da eventi diversi: i muri trasudano le vicende delle persone che hanno abitato lì, alla ricerca di un posto dove sentirsi *a casa*, ma condannati a essere inevitabilmente *di passaggio* (questa la traduzione italiana di *Heimsuchung*, letteralmente la *ricerca di casa*)<sup>26</sup>. Così è per uno dei personaggi più significativi, l'architetto che non cessa di interrogarsi sul senso dell'abitare. “Progettare edifici in cui sentirsi a casa, questa è la sua professione. Quattro muri intorno a un po' d'aria, strappar via con artigli di pietra un po' d'aria da tutto ciò che cresce e guizza, per renderlo solido e stabile. Sentirsi a casa. Una casa, la terza pelle dopo la carne e gli abiti. Una dimora. (...) Fornire direttive alla vita, terreno saldo sotto i piedi nelle zone di passaggio, una prospettiva allo sguardo, delle porte al silenzio”<sup>27</sup>.

Lo sguardo dell'autrice si allarga a comprendere epoche diverse: un tempo minerale, geologico, legato allo scioglimento dei ghiacciai, al frantumarsi della falda rocciosa, al procedere dello strato sabbioso. Un tempo vegetale – querce, ontani e pini spezzati – e animale – leoni,

---

<sup>26</sup> Jenny Erpenbeck, *Heimsuchung* (2008), *Di passaggio*, Zandonai, Rovereto 2011.

<sup>27</sup> *Di passaggio*: 33.

ghepardi e tigri esiliati in seguito al processo di desertificazione. È in questa variegata cornice temporale che vengono a incastonarsi i destini umani. Occorrono millenni per la formazione di un lago: sulle sue sponde sorgerà la casa di Klara che in quelle acque si toglierà la vita.

Il tempo è in genere associato al divenire, tant'è vero che, “nella casa in cui è morto qualcuno, vengono subito fermati gli orologi”<sup>28</sup>. Si può dunque dedurre che “probabilmente il tempo passa”. Passa per la ragazzina nascosta in uno stanzino nero, nel tentativo di sfuggire ai soldati tedeschi. “Il tempo che probabilmente l'allontana sempre più dalla bambina che forse era una volta (...) Il tempo è scivolato tra lei e i suoi genitori, tra lei e tutta l'altra gente, il tempo l'ha portata via con sé e rinchiusa in quello stanzino buio”<sup>29</sup>. *Probabilmente*, insiste l'autrice, mettendo in dubbio quella verità convenzionale, ma in realtà niente affatto scontata. “Non capisco come passa il tempo, come faccia il tempo a passare”, ha detto Erpenbeck in occasione della presentazione del libro, dichiarando il suo intento di “trattare il passato come se non fosse passato, in una dimensione di immediatezza, di presente continuo. Perché il passato si presentifica”<sup>30</sup>.

In effetti, tra le mura della casa sul lago il passato rifiuta di passare, continua a rieccheggiare senza sosta. E così si rimette in movimento, diventa gravido di trasformazioni, si lascia investire di luce nuova dal futuro. Per aprirsi a quanto di futuro c'è nel passato, a quanto di passato c'è nel futuro, e superare così l'opacità del presente. Le varie dimensioni temporali non sono separate, ma avviluppate insieme. L'architetto si chiede se “esiste una forma verbale capace di esprimere il passato come fosse futuro”, di tradurre le giravolte del tempo. Perché il passato cambia, si trasforma sotto i nostri occhi. “Come se il tempo, anche quando lo teniamo stretto, potesse rigirarsi, dimenarsi e ribaltarsi dinanzi a noi, a suo piacimento”<sup>31</sup>. E lui che si trova a lavorare con “le tre dimensioni: altezza, larghezza e profondità”, adattandole ai bisogni umani, non riesce però a modellare “la quarta dimensione, il tempo, che lo ha raggiunto e lo caccia via dal suo guscio”. Perché la casa da lui costruita si rivelerà una “trappola”, e lui sarà costretto a fuggire a Ovest.

Il passato “prolifera”, cresce a dismisura per l'ultima abitante della casa, divenuta proprietaria illegittima, e che sarà costretta ad abbandonarla, prima che venga demolita. “Il tempo trascorso aveva cominciato a proliferare alle sue spalle, e la sua splendida infanzia (...) la sovrastava ancora con immenso ritardo, rivelandosi simile a una meravigliosa prigionia in cui sarebbe rimasta chiusa per sempre. Con i suoi lacci il tempo legava stretto quel luogo a se stesso, legava stretta la terra a se stessa, e legava stretta lei a quella terra”<sup>32</sup>...

---

<sup>28</sup> *Di passaggio*: 22.

<sup>29</sup> *Di passaggio*: 66.

<sup>30</sup> A Firenze, nel giugno 2012, dove è giunta finalista con questo libro al Premio Von Rezzori.

<sup>31</sup> *Di passaggio*: 36.

<sup>32</sup> *Di passaggio*: 152.

In un'epoca di pace, il tempo è come una casa in cui tutte le stanze sono "a disposizione", e si può passare dall'una all'altra a proprio piacimento. Ma con la guerra, il tempo-casa diventa una gabbia, una prigione, una trappola da cui fuggire.

"I-o t-o-r-n-o a c-a-s-a", è la frase che non cessa di battere a macchina la scrittrice della DDR – una delle personagge che si susseguono nella tenuta. Ma "la casa dove anelava tornare non si sarebbe mai più chiamata Baviera, spiaggia del Mare del Nord o Berlino, la sua casa si era trasformata nel tempo che aveva alle spalle, la Germania in un qualcosa di immateriale scomparso per sempre"<sup>33</sup>. Qui il tempo non può essere più ricondotto allo spazio, come nella concezione classica. La demolizione della casa diventa metafora di uno spazio che si dissolve, perde le sue coordinate fisse e stabili, si temporalizza, diventa ideale. Dal *tempo della casa* si passa così alla *casa del tempo*. Quando radicarsi alla terra diventa impossibile, non resta che abitare un tempo interiore, il passato-presente-futuro avvolto su se stesso, fuso insieme.

I muri segnano un limite, stabiliscono il confine fra dentro e fuori, proteggono e isolano, separano e cingono d'assedio. Perciò la propria casa può diventare una prigione, la dimora trasformarsi in carcere. "Tutto ciò che l'uomo considera suo gli è dimora e carcere, suo dominio e suo reclusorio a un tempo" scrive Maria Zambrano <sup>34</sup>. Se lo spazio progettato per abitare finisce per diventare invece un luogo di reclusione, è quindi necessario trascenderlo, superarlo abitando una geografia interiore, un paesaggio dell'anima.

Non a caso, a partire dagli anni Settanta, lo spazio è divenuto il territorio dello scontro sociale – che si tratti di occupare una casa, di erigere un muro o di superare una frontiera. I conflitti metropolitani si sono spostati dall'ambito del tempo a quello dello spazio<sup>35</sup>: il problema allora non è più quello di liberare tempo, come accadeva nella società industriale, ma quello di avere accesso a certi luoghi che possono offrire più possibilità di vita, come nel caso dei flussi di immigrazione. Oppure la questione è tutelare la qualità dell'ambiente, in senso ecologico, o ancora rivendicare una possibilità di esodo, di ricerca di luoghi altri.

La dimensione dello spazio appare, nelle lettere di Marina Cvetaeva, in tutta la sua angustia, chiusura, rigidità, come "un muro contro il quale ci si sfracella"<sup>36</sup>, si va a sbattere nel tentativo di superarlo, di evadere, decisi a scagliare il proprio corpo contro il filo spinato o a sfondare una recinzione. La dimensione del tempo, invece, permette una maggiore libertà ed elasticità, si può modellare, smussare, "piegare"; consente un'apertura, una spaccatura, una "breccia" nel muro dello

---

<sup>33</sup> *Di passaggio*: 96.

<sup>34</sup> Maria Zambrano, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano, 1991: 68.

<sup>35</sup> Come sostiene Marco Grispigni in "Qualcosa di travolgente". I conflitti impolitici, in *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, a cura di Massimo Ilardi, Costa & Nolan, Genova, 1990: 95 segg.

<sup>36</sup> Marina Cvetaeva, *Il paese dell'anima*, Adelphi, Milano 1988: 223.

spazio attraverso la quale si può evadere. “Lo spazio è un muro, ma il tempo, in quel muro, è una breccia”<sup>37</sup>. Ed è così, seguendo le crepe del tempo, scivolando attraverso le sue fessure, scavando in esse fino a passarvi attraverso, che si può giungere a sottrarsi alla catena delle ore e dei giorni, alla pressione schiacciante di una quotidianità divenuta mero presente. In questo senso, il tempo si configura come una “prova”, un passaggio rischioso. È un’esperienza di sfondamento, di scavo, un tentativo di aprire spiragli che guardano verso...

La posta in gioco è la libertà, intesa come capacità di inventare la propria relazione al tempo: un flusso interiore, personale, che scorre sotterraneo e autonomo, parallelo rispetto al tempo convenzionale, concedendo una tregua rispetto all’incalzare delle ore, sostando in una camera di pensiero, una “stanza del silenzio”, uno spazio di decompressione necessario quando la pressione esterna toglie il fiato. Occorre scavare delle nicchie nella temporalità, delle zone dove Chronos è sospeso, provando a dimenticare orologi, agende e calendari; ma anche concedersi deviazioni rispetto all’inflessibile linearità che segue soltanto la logica del necessario e non ammette il lusso dell’inutile; oppure produrre brusche accelerazioni, eccessi di velocità improvvisi, grumi di temporalità in cui gli eventi si addensano, e molto si compie. Occorre “creare il proprio tempo, non rifletterlo” – scrive Marina Cvetaeva – “Rifletterlo, anzi, ma non come uno specchio – come uno scudo”<sup>38</sup>. Non adeguarsi alle convenzioni, non restituire passivamente il tempo sociale, ma rimandarne il riflesso come uno scudo che protegge, col quale si combatte, ci si oppone, superficie metallica dove rimbalzano i proiettili che potrebbero raggiungerci. Rispedire al mittente ciò che non ci appartiene.

“Puoi correre insieme al tempo che corre, ma quando capisci che quello non corre *in nessun posto*, che corre sempre, corre solo perché corre, corre per correre... Che la sua corsa è fine a se stessa oppure – ancora peggio una corsa via da se stesso: dal sé”<sup>39</sup>. Il fluire vorticoso non aiuta a ritrovarsi, semmai a perdersi, disperdersi, dimenticare il proprio centro, e così diventare periferici, estranei a se stessi. Abitare, cioè raccogliersi nell’essenziale, soggiornare nell’autentico (Heidegger)<sup>40</sup>, esige invece tregua, riposo, distensione.

“Devi recuperare un’antica saggezza – scrive Hetty Hillesum: chi riposa in se stesso non tiene conto del tempo; una vera maturazione non può tener conto del tempo”<sup>41</sup>. Occorre dunque uscire momentaneamente dal tempo, concedersi delle pause in cui riposare e prendersi cura di sé, e degli altri. Ritrovare una dimensione atemporale dove è possibile una autentica crescita interiore.

---

<sup>37</sup> *Il paese dell’anima*: 228.

<sup>38</sup> Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Adelphi, Milano 1984: 68.

<sup>39</sup> *Il poeta e il tempo*: 70.

<sup>40</sup> Martin Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, trad.it. *Costruire, abitare, pensare in Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1991.

<sup>41</sup> Hetty Hillesum, *Diario 1941-1943*, Adelphi, Milano 1996: 50.



Non restare impigliati nella rete delle ore, dei giorni, degli anni, ma infilarsi attraverso le sue maglie, e raggiungere una condizione fuori dal tempo.

Ma è proprio la scrittura che consente questa fuoriuscita, questa proiezione, il superamento dei limiti spazio-temporali. “Il tempo manca *sempre*, e bisogna scrivere, solo così dal tempo si può uscire — solo così il tempo *basta!*”<sup>42</sup>. In questo senso, la scrittura ha a che fare con una condizione estatica, di uscita fuori di sé, un travalicare i confini dell’io che è iscritto sempre in un qui ed ora, uno spazio-tempo preciso. La pagina allora diventa una nicchia atemporale, la parola l’autentica dimora in cui abitare.

---

<sup>42</sup> Marina Cvetaeva, *Deserti luoghi*, Adelphi, Milano 1989: 253.

**Laura Graziano**

**Il tempo del possibile, narrazione e anacronismo  
in Anna Banti (*Artemisia*)  
e Damien Hirst (*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*)**

L'iconografia ha attribuito ad Anna Banti il ruolo di compassata, distante e riservata signora borghese. La sua immagine – nelle foto, nei ricordi di chi la conosceva – è quella di una donna con un filo di perle al collo, i vestiti scuri e i capelli raccolti in uno chignon. Difficile immaginarla come una rivoluzionaria che sventola la bandiera del nuovo romanzo, e infatti arrivato in letteratura il momento degli sperimentalismi dell'avanguardia Banti se ne terrà alla larga, ma in realtà, grandissima scrittrice, interviene sulla categoria tempo aprendo degli spazi interpretativi radicalmente nuovi.

Quando scrive – o meglio riscrive – *Artemisia* dopo la seconda guerra, il romanzo viene letto come un romanzo storico. Certo, si tratta della vita di Artemisia Gentileschi, pittrice della prima metà del seicento, personaggio storico. Ma come ci dice Banti nella prima pagina del libro, della vita di Artemisia si sa poco: la data di nascita, che fosse figlia di un pittore noto, che fu stuprata ancora ragazza e che ne seguì un processo per stupro.

Fausta Garavini fa notare come nel romanzo manchi un fatto che sconvolse la vita di Napoli: l'eruzione del Vesuvio, mentre Artemisia era in città. Un'omissione storica rilevante, ma non è solo questa lacuna che ci costringe ad alcune domande che disposte insieme diventano più di una traccia che ci allontana dal romanzo storico, anche se Banti stessa definì questo romanzo come storico.

Banti fa tornare in vita la figura della grande pittrice, che era stata dimenticata e trascurata dagli studiosi. Dice “scrivo storia vera, scrivo di quel che la storia tace a se stessa”. Raccoglie un'immagine che il passato ci fa arrivare sotto traccia e a questa immagine restituisce senso, prospettiva, vita. Artemisia attraversa tre secoli e avvicinandosi a noi da fantasma acquista luce, colore, temperamento come una figura che attraversa la soglia spazio temporale dei video di Bill Viola. Artemisia non entra solo in vita attraverso la sua morte, ma ha una nuova vita. Che Banti le offre. La biografia a cui la scrittrice intreccia la sua autobiografia.

Qui si ripete la domanda, romanzo storico? Per chi l'ha letta con più attenzione si tratta di autobiografia appena mascherata (Garavini).

La biografia si intreccia con l'autobiografia, all'inizio, siamo alla seconda pagina del libro, la voce narrante, che coincide con quella di Anna Banti medesima, che chiama Artemisia “la mia compagna di tre secoli fa...” Il dialogo della scrittrice con la pittrice è un vero dialogo, dove l'una e l'altra si parlano, si scambiano discorsi e si invertono pronomi: io-lei, lei-io. Banti alterna prima e

terza persona e anche la terza persona potrebbe facilmente sostenere la “prova Barthes”, cioè la sostituzione della terza persona con la prima. Nelle parti in cui il dialogo si interrompe e in scena c’è solo lo sguardo di Artemisia, i suoi sentimenti, patimenti, viaggi, opere, successi, la voce che narra è allineata con la prospettiva della pittrice, gli altri personaggi sono visti da fuori, Artemisia sola è vista attraverso la sua interiorità. Biografia e autobiografia, lo sguardo di Anna Banti si moltiplica e l’identità si stringe.

“Non le interessa inchiodare un fatto alla sua data, ma un personaggio ai suoi sentimenti” (Margherita Ghilardi). E quali sono i sentimenti che Artemisia sceglie di dipingere perché li trova la sua soddisfazione e anche la sua riparazione? E quali quelli di Banti, che fa della sua solitudine, del suo senso di esclusione dalla vita familiare, una forza creatrice ed estrae dalla sofferenza la sua autonomia di scrittrice?

In *Artemisia* è la vita della pittrice che viene alla luce, ritagliata nella luce come i suoi quadri, come il Caravaggio di cui parla Longhi, molto più delle sue opere, di cui si parla tutto sommato poco. E se ne parla più come fossero la bussola, l’orientamento di un desiderio che prende forma da quando Artemisia è ragazza, e che diventerà la sua netta volontà di misurarsi con l’arte. Sono pochi i quadri che vengono descritti, ma molto si parla nel romanzo del suo lavoro di pittrice, della sua creazione.

Conosciamo le bellissime opere di Artemisia arrivate fino a noi, e la storica dell’arte Lucia Lopresti – vero nome di Anna Banti – le conosceva molto bene. Anche questo sarebbe un indizio che ci allontana dal romanzo storico per farci prendere una strada diversa. La storia di Artemisia Gentileschi, “donna altera, ma debole”, estratta da un oblio di secoli sembra rispondere ai pensieri che Walter Benjamin affida al suo *Sul concetto di storia*, rovesciandone molti paradigmi: “Dai posteri non pretendiamo ringraziamenti per le nostre vittorie, ma la rammemorazione delle nostre sconfitte”. Nel pensiero di Benjamin *rammemorare le sconfitte* da parte di chi viene dopo non significa congelare i fallimenti del passato, ma al contrario significa che in un momento successivo la memoria può intervenire e osservare quello che del passato è rimasto latente, le possibilità inesprese. In tutte le epoche ci sono immagini del prima che acquistano leggibilità e senso solo successivamente e se questa apertura viene lasciata cadere quel passato è privato della sua potenzialità di senso. La storia tramandata non ha cancellato le tracce di ciò che è stato escluso, ma ne ha sbiancato linguaggio e immagine. Si tratta dunque di riattualizzare il possibile che la storia ha fatto cadere. È una domanda posta nel presente che mette in una nuova prospettiva le opere del passato, che esplora le sopravvivenze tra gli oggetti di epoche distanti. Queste indagini non si servono di un modello temporale lineare, ma di condensazioni e temporalità plurale.

È certo che Anna Banti non conoscesse quest'opera di Benjamin che fu scritta nel 1942 – poco prima del suo suicidio – e pubblicata nel 1950; quello che conosce bene è invece la trasformazione della categoria tempo nel romanzo modernista e in quello a lei contemporaneo. Nel 1920 Einstein aveva dichiarato che la differenza tra passato e futuro era solo un'illusione tenace (la conferma di questo pensiero sul tempo è in realtà molto recente). E, certo, non è tra causa ed effetto che si stabiliscono i rapporti tra scienza e altre pratiche discorsive e artistiche, ma sicuramente si può e si deve ricostruire l'ambiente culturale. Intorno al '20 Svevo scrive *Corto viaggio sentimentale*, racconto esperimento sulla simultaneità del tempo, una specie di *stream of consciousness*, in anni vicini Musil parla della trasformazione e indeterminatezza del tempo, del personaggio Proust si è scritto all'infinito e della memoria involontaria, istanti dove tutto può accadere contemporaneamente. Ma gli stati di coscienza che il capolavoro di Proust mette in opera sono ben distanti dal gesto di Banti di parlare e far parlare un tempo di cui si racconta il potere di profezia. Le citazioni sarebbero molte, ma non lo scopo di queste righe. Vorrei ricordare invece Virginia Woolf e i suoi “momenti di essere”, stato particolare di tempo che si fa prisma e ci permette la contemporaneità prospettica della realtà. C'è comunque, nel lavoro di Woolf, qualcosa di più rispetto al “tempo del possibile” su cui vorrei tornare. Con il modernismo e i periodi successivi sicuramente l'idea di tempo si altera, abbandona la strada cronologica – anche se la cronologia lineare è più un indicatore astratto che una pratica di scrittura letteraria – che nei testi è molto spesso aggirata, manipolata, a incominciare dall'Odissea. Dunque abbiamo una lunga esperienza di alterazioni nelle strutture temporali narrative, ma con il modernismo è la frantumazione ad entrare in gioco, il tempo che si frantuma produce lo stesso effetto sui personaggi che lo abitano. Giacomo Debenedetti parlerà di personaggi-particella.

In *Artemisia* non c'è traccia di dissoluzione temporale, il tempo non è elastico, non c'è distanza, semplicemente si congiunge. Non si tratta di un eterno presente, nulla a che vedere con un rapporto immobile con il tempo come ad esempio sarà per Duras in *Hiroshima mon amour* (1960) o in *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) dove il tempo che Lol batte e combatte è l'eterno presente. Un tempo presente, un presente ripetuto, un tempo diretto lo chiama Deleuze, lo troviamo anche in *Malina* di Bachmann, tempo che non avanza. La forma del tempo in *Artemisia* è un letterale anacronismo, una apparente impossibilità. Eppure gli istanti *Jetztzeit*, come li chiama Benjamin, superano anche grandi distanze temporali e possono realizzare una riattualizzazione vitale del passato. Le opere del passato non sono solo degli antecedenti o influenzano ciò che segue, ma sono un concentrato di potenzialità che a volte vengono viste e illuminate solo dalle opere successive. Scrive il fisico Carlo Rovelli in *Ordine del tempo*: “Pensieri ed emozioni che ci legano gli uni agli altri non hanno difficoltà ad attraversare mari e decenni, talvolta perfino secoli”.

Mi sembra che Artemisia si iscriva a pieno titolo in questo “sentimento del tempo” e lo stratagemma narrativo che usa le permette di realizzare “il tempo della possibilità”. Il tempo della possibilità apre alla conoscenza, la Artemisia di Banti è uno sguardo che mette a fuoco un personaggio relativamente trascurato e che apre al tempo della possibilità rispetto alla creazione artistica per Artemisia e per la scrittrice stessa. Una apertura a questo sentimento del tempo tra i testi contemporanei di Anna Banti, mi sembra si trovi solo in *Orlando* di Virginia Woolf. L’ho chiamato tempo del possibile perché – vale la pena di insistere – non si tratta di ricordare la pittrice Gentileschi, ma di riattivare una memoria diversa; è un processo di conoscenza, dunque qualcosa di attivo e non passivo.

Ha scritto Agamben in *Che cos’è il contemporaneo?* Che contemporaneo è chi riesce ad assumere una postura non coincidente con il suo presente, ma una “sconnessione”, un “anacronismo”, chi “dividendo e interpolando il tempo è in grado di metterlo in relazione con altri tempi... necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un’esigenza a cui egli non può non rispondere”. Banti è sicuramente stata più contemporanea di altre scrittrici e scrittori vissuti negli stessi anni. La lingua colta, lo stile “nervoso”, la storia che prende forma mentre leggiamo come si trattasse di pennellate a colori densi pastosi e veloci, sperimentazioni su registri diversi dai canoni maggiori, hanno reso Banti meno nota di quanto sarebbe stato auspicabile. Far dialogare il passato con il presente...

Come e dove collocare l’anacronismo di Damien Hirst con la sua recente mostra: *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*? Si tratta di una articolata narrazione attraverso molte sculture, ma anche video, etichette con spiegazioni, oggetti. La storia che ci viene raccontata – con enorme dispendio di statue giganti e altri apparati multimediali – è quella del ritrovamento di una grandissima collezione di statue e monili, che fa naufragio nel I secolo d. C. e rimane per 2000 anni in fondo al mare al largo dell’Africa orientale. La collezione viene poi recuperata durante 9 anni di lavori da un mecenate contemporaneo. La collezione ritrovata viene dunque esposta in due famosi spazi dedicati all’arte di Venezia: Palazzo Grassi e Punta della Dogana. Il primo impatto di che entra è la sopraffazione degli oggetti, dopo un po’ si inizia a sospettare che la storia non sia vera. Ci vuole del tempo, le statue sono bellissime, e sembrano vere con le loro incrostate marine (dopo 20 secoli in acqua...). Si capisce dopo un po’ che la storia è finta, l’artista semina alcune tracce per capirlo, tutte le statue, le incrostazioni, sono finte. Comunque rimane la difficoltà di decidere i materiali: l’oro sembra plastica e la plastica sembra oro.

Prima parlando di anacronismi mettevo in luce la forza di conoscenza che questo dispositivo temporale può produrre. E di fronte al lavoro di Hirst come ci poniamo? Naturalmente ci sarebbe molto da dire sul significato artistico dell’operazione, ma dal punto di vista della storia e

del suo produrre temporalità che senso ha questa faraonica mostra? Che significato ha questo gioco con il tempo e la cronologia? Che effetti produce rispetto al nostro tema di “abitare il tempo” una storia/mostra che irride il tempo? Mi sembra che il fatto più evidente sia l’azzeramento della memoria e la sua ricostruzione in un circuito parallelo e finzionale. La mostra di Hirst – che chiamerei un inganno piuttosto che un gioco – lascia aperte molte domande sullo statuto di verità ancora prima che sulla sua scansione temporale. Certo, l’arte contemporanea ci costringe ad affinare i nostri strumenti teorici.

Maria Letizia Grossi

**Ponti e tunnel nelle pagine ardenti di Maylis de Kerangal  
(*Nascita di un ponte, Riparare i viventi, Lampedusa*)**

“Dovrei dire una quantità di cose su *Le ore* e la mia scoperta, su come scavo delle belle caverne dietro i miei personaggi. L’idea è che le caverne siano collegate, e ciascuno venga alla luce nel momento presente.”<sup>43</sup> Maylis de Kerangal fa proprio questo, non solo dietro i personaggi, ma anche dietro i luoghi, le situazioni; finestre si aprono su tempi e posti diversi, affastellando dettagli, atmosfere, emozioni, che si intrecciano alla narrazione principale. Che è minuziosa, ampia, piena di immagini originali, ribollente, a cascata. Le parole hanno una densità e una precisione chirurgica in *Riparare i viventi*, chirurgica alla lettera – si tratta di un trapianto cardiaco.

*Nascita di un ponte*<sup>44</sup>, è un libro che collega<sup>45</sup>, come è nella natura dei ponti reali e letterari<sup>46</sup>, luoghi ma anche tempi. L’immaginaria città di Coca, dal nome doppiamente allusivo, è situata in una California in bilico fra due tempi storici: riemerge un’atmosfera da epico West ai giorni della conquista, ma il tempo reale è quello nostro, di una espansiva, capitalistica e globalista contemporaneità. Un largo fiume separa la cittadina da una giungla incontaminata, che la isola dai luoghi più opulenti e commerciali e la relega quasi ai margini della storia. Per collegare le due rive e permettere a Coca di rapportarsi agevolmente col resto del mondo, oltre la foresta, sorgerà un ponte modernissimo, dalla tecnologia all’avanguardia, a firma di un celebre architetto. Tutto comincia a muoversi, innanzitutto per l’arrivo, da ogni parte del pianeta, dei costruttori: carpentieri, ingegneri, operai, indigeni acrobati, donne che svolgeranno i lavori meno qualificati coi turni più svantaggiati. Come avviene in *Memoriale del convento*<sup>47</sup> di Saramago, richiamato alla memoria pure per i periodi lunghi e l’epica calata nel quotidiano di una comunità. La scrittrice accompagna i loro viaggi verso Coca – sono partiti e partite subito, appena promulgato il bando: il ponte, già prima di sorgere, attira come una calamita, paga alta, lavoro assicurato per anni, in tempi già di crisi economica globale. E poi li segue quando si accampano sulla riva del fiume, ce li mostra come un corpo unico, epico perché al centro di una vicenda corale, ma anche massa di emarginati e sfruttati,

---

<sup>43</sup> Virginia Woolf, dal diario del 30 agosto 1923. *Diario di una scrittrice* (1953), a cura di Leonard Woolf, Mondadori, Milano 1959.

<sup>44</sup> I romanzi precedenti sono *Je marche sous un ciel de traîne*, 2000, *Vie voyageuse*, 2003, *Ni fleurs, ni couronnes*, 2006, *Dans les rapides*, 2007 e *Corniche Kennedy*, 2008, tutti per éditions Verticales, Poitiers & Paris, tranne *Dans les rapides*, che è stato pubblicato a Parigi dalle éditions Naïve.

<sup>45</sup> È il settimo romanzo pubblicato da de Kerangal, nel 2010, ma è il primo ad apparire in Italia, Feltrinelli, Milano 2013, nell’ottima traduzione di Maria Baiocchi. Dopo molti premi in patria, da noi il romanzo ha ottenuto il Premio von Rezzori Città di Firenze, per il miglior libro straniero tradotto in italiano, nel 2014.

<sup>46</sup> Come non pensare ad altri ponti letterari e, primo fra tutti a *Il ponte sulla Drina*, raccontato nella sua storia secolare da Ivo Andric (1943; Mondadori, Milano 2001)?

<sup>47</sup> José Saramago, *Memoriale del convento* (1982), Einaudi, Torino 1993, Feltrinelli, Milano 1999.

scendendo dalla collettività agli individui, focalizzando la narrazione su una diecina di loro. Tanti tunnel dietro le loro vite, le loro partenze precipitose, i loro altri tempi, di gioventù, di amori, di famiglie, di luoghi sparsi in tutto il globo. Il ponte incrocia i destini e le passioni. Ed ecco che la natura in qualche modo sembra opporsi: uno stormo di uccelli in migrazione blocca per tre settimane i lavori. E poi gli operai minacciano uno sciopero. Ma quello che sembra focalizzare il senso della vicenda è lo scontro, sotto la pioggia torrenziale tra chi rappresenta la ragione della *grande opera*, qualcosa che fa parte comunque della natura umana e proietta sulla terra i sogni degli esseri e le loro abilità e creatività, e dall'altra gli abitanti del luogo, che avvertono il pericolo per l'ambiente e per le loro vite. L'autrice mette in scena la complessità, la contraddizione, pone domande, su come l'umanità e i suoi progetti si inseguano e finiscano per auto-danneggiarsi, su come il fine giustifichi la sopraffazione, di ciascuno e dell'altro/a. Non ci sono risposte, dobbiamo cercarle noi. "Lo scrittore – dice de Kerangal in un'intervista – deve solo formulare le giuste domande. Il suo ruolo sociale è questo"<sup>48</sup>. Lo strumento degli andirivieni e il pregio maggiore del libro è la lingua che lo impasta. Una lingua performativa, che crea col lessico, necessario, tagliente, capace, nel nominare le cose e i paesaggi, di scoprirli come nuovi, di plasmare i personaggi sotto i nostri occhi con tocchi rapidissimi e di passare ad altri un attimo dopo. Il flusso è fluviale, e come i fiumi ha ristagni nelle anse, dove focalizza i dettagli, e onde e accelerazioni, rami e biforcazioni. E qua e là si apre in polle luminose, *momenti di essere* in cui i personaggi percepiscono il senso di un'intera esistenza.

*Riparare i viventi*<sup>49</sup> è un romanzo corale, con un taglio sociale, che apre, pur in un momento di lutto atroce, alla vita e alla solidarietà: donare un organo, ci dice la scrittrice è un gesto individuale, che però connette il singolo alla collettività in cui vive. Anche qui dalla dimensione collettiva l'occhio di Maylis si cala in profondità nelle vite individuali di tutti coloro che partecipano, in diverse posizioni, al trapianto. Dal "suo" Simon, a partire dalla sessione di surf con gli amici, quando "l'onda alta cancella il tempo e il mondo, che si concentra e precipita", all'incidente stradale, al ricovero nel reparto rianimazione dell'ospedale di Le Havre. A Marianne, la madre, che il dolore proietta in un universo dilatato e sbiadito e in un tempo aggrovigliato da anacronismi: "un pezzo della sua vita si stacca dal presente per colare a picco in un tempo passato e scomparire, il passato si è improvvisamente dilatato, orco ghiotto di vita, e il presente non è che una soglia ultrasottile". A Claire, per cui l'attesa del trapianto a Parigi ha modificato lo scorrere delle ore, in un tempo

---

<sup>48</sup> Intervista rilasciata a Concita De Gregorio per *la Repubblica*, 15 febbraio 2016.

<sup>49</sup> Maylis de Kerangal, *Riparare i viventi*, 2014; Feltrinelli, Milano 2015 (sempre con la traduzione di Maria Baiocchi). Questo libro, premiatissimo in patria, l'ha consacrata come un'autrice preminente nella sua generazione. Anche il testo che l'aveva preceduto, *Tangente vers l'est*, éditions Verticales, Poitiers & Paris 2012, ha ottenuto un premio importante, il prix Landerneau.



sfilacciato in una tetra continuità. A tutti i membri dell'équipe di Le Havre, il medico Pierre Révol, che tenta di salvare il ragazzo e deve constatarne la morte cerebrale e annunciarla ai genitori, l'infermiera del reparto Cordélia Owl, l'infermiere che coordinerà le équipes dell'espianto e dei trapianti, Thomas Rémige. Non è un caso che questi personaggi abbiano nel cognome qualcosa che attiene agli uccelli e al volo. Tutto il romanzo è una migrazione: il cuore di Simon (e gli altri organi, è un trapianto multi organi, ma Maylis sceglie di seguire il cuore) prendono le strade della Francia per raggiungere i riceventi in altre regioni. I momenti e i posti si trasformano gli uni negli altri. Personaggio chiave del libro è Thomas Rémige, infermiere con la passione per il canto, che ha posto alla base del suo lavoro una frase di Čechov<sup>50</sup>: "bisogna pensare a quelli che restano, è necessario seppellire i morti e riparare i viventi". I tempi e i luoghi richiamati da emozioni e ricordi dei personaggi, attraversati in molte direzioni, saranno ricomposti dal canto che Thomas rivolge, a bassa voce, a Simon, nel momento in cui i tubi che mantengono artificialmente vivo il suo corpo saranno staccati e lui riconsegnato "alla morte comune". "È un canto di bella morte, è un'edificazione: ricostruisce l'unicità di Simon Limbres e lo proietta in uno spazio post mortem che la morte non tocca più, quello del canto e della scrittura".<sup>51</sup>

In *Lampedusa*,<sup>52</sup> l'autrice compie un viaggio intorno a una parola, che è partita da ben altre suggestioni nel nostro immaginario. «Volevo che gli *strati* che ricoprono quel toponimo fino a renderlo opaco, le incrostazioni di senso che ci impediscono di percepire Lampedusa nella sua traumaticità, si sbriciolassero». Per farlo compie un percorso non lineare, muovendosi avanti e indietro e da ogni lato tra paesi e tempi, facendo di Lampedusa l'oggetto di digressioni e ricordi fino al momento in cui "quel nome si è rivoltato come un guanto la mattina del 3 marzo 2013. Lampedusa concentra in sé la vergogna e la ribellione, il dolore, segnala uno stato del mondo». Un luogo fisico, ma anche una condizione dell'esistenza: «Lampedusa è una sineddoche, una parte che sintetizza il tutto, tragedia politica così come un insieme di prassi di accoglienza – quelle messe in atto dagli abitanti dell'isola – profondamente umane. Lampedusa è la metafora del mondo contemporaneo, una parola che è necessario *restituire* a se stessi».

I ponti, simbolo di connessione e di passaggio tra rive e persone, la solidarietà verso chi necessita di cure, o verso chi arriva stremato all'approdo di Lampedusa: in queste pagine transita e si accampa, in un andirivieni tra momenti, situazioni, paesi e continenti, l'umanità dei nostri giorni, travagliata ma non priva di progetti, speranze e partecipazione solidale.

---

<sup>50</sup> Anton Čechov, *Platonov*. Il dramma fu scritto tra il 1880 e il 1881, ma pubblicato e rappresentato postumo.

<sup>51</sup> Dal libro la regista Katell Quillévéré ha tratto il film omonimo del 2016. Anche da *Corniche Kennedy* è stato tratto un film della regista Dominique Cabrera, sempre nel 2016.

<sup>52</sup> Il libro ha avuto una prima tiratura, limitata, nel 2014, per la fondazione Facim, Chamonix; è stato pubblicato nel 2015 in Francia e in Italia da Feltrinelli nel 2016.

**Laura Marzi**

**Sul separatismo: due voci unite**

Occuparsi del separatismo nei femminismi significa analizzare un fenomeno dalla prospettiva dello spazio-tempo.

All'interno del contributo *Prospettive e soggetti nella storia delle donne. Alla ricerca di radici comuni* nel volume *La ricerca delle donne*, Paola Di Cori scrive che il separatismo è stato necessario a mostrare e a “confermare l'estraneità delle donne dalla storia». Secondo la storica femminista, però, il separatismo: «non crea storia [...] non ha tuttavia dato origine all'articolazione degli elementi tradizionali che compongono il processo storico – vale a dire la durata, la successione, la trasmissione, il conflitto etc.” (p. 101).

La scelta delle donne, quindi, di fare pratica politica escludendo gli uomini sarebbe, in un primo momento necessaria, ma diventerebbe poi rischiosa, in quanto impedirebbe loro di entrare nel processo storico. Quale storia, però? Foucault scriveva: “l'histoire, c'est le discours du pouvoir, le discours des obligations par lesquelles le pouvoir soumet; c'est aussi le discours de l'éclat par lequel le pouvoir fascine, terrorise, immobilize” (p. 60).

Secondo Alessandra Bocchetti, il separatismo è stato ciò che ha permesso la costruzione, per le donne di “un'identità collettiva” che a sua volta «significa sentire di appartenere a una storia» (p. 41).

La contrapposizione dei due punti di vista ben illustra l'ambivalenza che suscita il separatismo. Da una parte, è plausibile che le parole di Di Cori tocchino un punto nevralgico: il dubbio, cioè, che i femminismi separatisti non siano attori del processo storico, bensì esclusi o posti ai margini, come testimonierebbe la violenza imperitura del patriarcato. Dall'altra la consapevolezza che aprire agli uomini comporterebbe quanto meno il rischio, in molti casi, di un abuso di potere da parte loro, e/o di un'invasione in spazi che non sono di loro competenza.

La questione è antica, complessa e, come evidente, controversa.

In questo contributo si cercherà di approfondirla a partire dalle parole di donne che vivono o hanno fatto esperienza, da punti di vista diversi per generazione e orientamento sessuale, del separatismo.

## Riferimenti bibliografici

- Borghi Liana, "Tramanti non per caso. Divergenze e affinità tra lesbo-queer e terzo femminismo", in Bertilotti Teresa *et al.*, *Altri femminismi. Corpi. Culture. Lavoro*, Manifestolibri, Roma 2006.
- Bocchetti Alessandra, *Cosa vuole una donna*, La tartaruga, Milano 1995.
- Ergas Yasmine, *Nelle maglie della politica. Femminismo, istituzioni e politiche sociali nell'Italia degli anni '70*, Franco Angeli, Milano 1986.
- Foucault Michael, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France 1976*, Seuil, Parigi 1997.
- Marcuzzo Anna Maria, Rossi-Doria Anna, a cura di, *La ricerca delle donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1987.
- Melandri Lea, *Una viscerabilità indicibile. La pratica dell'inconscio nel movimento delle donne anni '70*, Franco Angeli, Milano 2000.
- Pellegrini Daniela, *Liberiamoci dalla bestia. Ovvero di una cultura del cazzo*, Ebook Farm, Milano 2016.
- Ribero Aida, Centro studi e documentazione pensiero femminista (a cura di), *Glossario. Lessico della differenza*, Regione Piemonte, Torino 2007.

**Roberta Mazzanti**

**THE ROOF IS GONE:**

**esplosioni nello spazio-tempo familiare ed evasioni psichedeliche in alcune narrazioni sugli anni Sessanta e Settanta del Novecento.**

"Look up! The roof is gone / And the long hand moves / Right on by the hour": questi versi sono parte di un testo composto e cantato da Grace Slick – straordinaria cantautrice della scena rock a cavallo fra anni Sessanta e Settanta, solista e vocalist in gruppi famosi come i Jefferson Airplane – che ben rappresentava anche per gli amanti del rock in Italia la trascinante onda musicale psichedelica californiana. Il tetto che vola in aria per un'esplosione di passionalità che la voce e il corpo di Grace Slick esprimono con la massima potenza, lo spazio che si spalanca davanti a una donna in amore, svincolata perfino dalla forza di gravità, sono una perfetta metafora della libertà che la controcultura della West Coast di fine anni Sessanta tentava di offrire nella sua proposta di rivoluzione sociale, erotica e artistica.

Anche a noi, seguaci italiani di quelle rivolte libertarie, parevano allora antitetiche due scelte esistenziali: abitare la casa/famiglia nucleare o abitare la strada/comunità, vivendole in forme mobili e destrutturate, pauperistiche rispetto alla società dei consumi di massa che andava solidificandosi e ingabbiando chi ne faceva parte.

Ho cercato di ritrovare questa antitesi in alcuni testi letterari e musicali centrati sul tema del "viaggio" che allontana dal nucleo originario – famiglia, luogo di nascita, cultura di provenienza – i giovani nati negli anni Cinquanta. Viaggi reali e mentali, esperienze psichedeliche, letture alternative a quelle canoniche, esperienze mistiche e politiche che portano *far away from home*, fatte dagli "occidentali" verso mete esotiche, prevalentemente verso Oriente e, in parte minore, verso le terre del Centro e Sud America.

Ho accolto così la proposta del convegno SIL 2017: intrecciando letture e ascolti musicali con riflessioni su personali esperienze legate al "sentirmi a casa" o "allontanarmi da casa", abitare in una collettività o sentirmene distante.

Evasione da spazi di borghese confortevolezza che si rivelavano angusti, soffocanti; sperimentazioni del corpo proiettato in luoghi metaforici o reali dove il tempo si snodava con ritmi differenti da quelli "di casa nostra", o addirittura sembrava essersi fermato...

Ciò significa anche riesaminare la relazione fra individuale e collettivo, nonché scavare nelle "contro-culture" di quegli anni ciò che segnava allora (e tuttora?) le differenze di genere rispetto alle possibilità e alle libertà di abitare, viaggiare, sconfinare e tornare a casa.

La mia lettura oscilla fra distacco e riconoscimento, fra varie rappresentazioni di *presenti* e *passati*, con uno sguardo critico sul passato che ho ritrovato in tre opere di scrittura ben diverse: il

reportage della scrittrice statunitense Joan Didion "Slouching Towards Bethlehem" (pubblicato in origine nel 1967, poi tradotto da Delfina Vezzoli come *Verso Betlemme* e pubblicato dal Saggiatore nel 2008), il romanzo dell'inglese Antonia S. Byatt *A Whistling Woman* (pubblicato nel 2002, poi tradotto per Einaudi nel 2005 da Fausto Galuzzi e Anna Nadotti con il titolo *Una donna che fischia*), e il recente scritto autobiografico *Viaggio all'Eden* di Emanuele Giordana, giornalista e inviato speciale per il Manifesto, Internazionale, Radio3 Mondo, mio compagno di liceo, tuttora amico in un duraturo, ampio gruppo affettivo e di sostegno reciproco.

"Slouching Towards Bethlehem" è lo scritto più drammatico che io abbia letto sulla *Summer of Love* californiana del 1967. e sulla fuga da casa dei tanti ragazzini americani che fioccarono a San Francisco e sulla West Coast in cerca di pace, amore, musica e sballo. Il punto di vista di Didion, allora trentaduenne, è al tempo stesso acuto e sconcertato, partecipe ma carico del distacco che una colta intellettuale formata negli anni Cinquanta avverte rispetto a stili di vita che giudica disperanti, o nei casi migliori troppo ingenuamente protestatari.

Il titolo, letteralmente "arrancando verso Betlemme", è ripreso dalla poesia di W.B. Yeats "Il Secondo Avvento", dove si trovano questi versi: "Le cose cadono a pezzi, il centro non regge più; / sul mondo dilaga mera anarchia / l'onda fosca di sangue dilaga e in ogni luogo / sommerge il rito dell'innocenza; / i migliori difettano d'ogni convinzione i peggiori / sono colmi d'appassionata intensità" e dove ad "arranca(re) verso Betlemme per venire alla luce" è "una rozza bestia".<sup>53</sup>

La scrittrice dichiarava nella prefazione che impegnarsi in un resoconto della primavera-estate 1967 trascorsa nel quartiere di Haight-Ashbury a San Francisco le era sembrato "imperativo" ma l'aveva in seguito demoralizzata la consapevolezza che "le cose cadono a pezzi": si era convinta che se avesse voluto continuare a scrivere, avrebbe dovuto venire a patti con "il disordine".<sup>54</sup>

Una dieta non proprio salutare a base di gin e Dexedrina l'aveva sostenuta nel drammatico processo di scrittura del reportage, la cui prima riga riprende quasi letteralmente uno dei versi di Yeats: "Il centro non reggeva più": nell'*American Dream* si manifestavano crepe via via più vistose – sotto i colpi della contestazione alla guerra in Vietnam, dei conflitti razziali e delle rivolte non più pacifiche dei movimenti neri, delle rivolte studentesche, delle teorizzazioni politiche e azioni di massa stimulate dalla New Left e dal Women's Liberation Movement –, mentre sciamavano a San Francisco migliaia di giovanissimi: "Gli adolescenti vagavano da una città straziata all'altra,

---

<sup>53</sup> W.B. Yeats, "Il Secondo Avvento", in *L'opera poetica*, trad. it. A. Mariani, Mondadori, Milano 2005.

<sup>54</sup> Joan Didion, "Slouching Towards Bethlehem. Life Styles in the Golden Land", in *Slouching Towards Bethlehem*, 1968: 11-12; *Verso Betlemme*, trad. it. Delfina Vezzoli, Il Saggiatore, Milano 2008. Le citazioni qui sono prese dal testo italiano ma non rintracciabili in pagina perché ricavate dalla versione digitale; mi riferisco perciò alle pagine del testo originale.

liberandosi di passato e futuro come i serpenti si disfano della pelle, ragazzi cui non erano mai stati insegnati, e ormai non avrebbero mai imparato, i giochi che avevano tenuto insieme la società".<sup>55</sup>

Dal suo punto di vista, San Francisco non è il luogo già mitico dell'utopia di Pace, Amore e Musica, ma piuttosto quello "dove l'emorragia sociale si stava spandendo a macchia d'olio". Il sentimento dell'autrice di fronte al perenne stato di alterazione da droghe – LSD, hashish e marijuana, anfetamine, mescalina – dei suoi interlocutori oscilla fra curiosità, sconcerto e distacco, un distacco perso in poche, significative occasioni: quando incontra bambini semi-abbandonati o addirittura coinvolti dagli adulti in sballi psichedelici; quando ascolta le giovani hippie parlare del "trip femminile" in cui la felicità può trovarsi nel fare "cose da donna" che dimostrino amore, e lei pensa alla contestazione della Mistica della Femminilità (il famoso saggio di Betty Friedan era uscito nel 1963<sup>56</sup>); quando assiste a manifestazioni di attivisti "il cui approccio alla rivoluzione era fantasiosamente anarchico" e tuttavia le pare di assistere "al disperato tentativo di un manipolo di ragazzi pateticamente impreparati di creare una comunità in un vuoto sociale", che ricorrono a un vocabolario di frasi fatte: "un esercito di bambini che aspetta di ricevere le parole".<sup>57</sup> E negli spazi "alternativi" di Haight-Ashbury descritti dall'autrice, il tempo sembra non scorrere, bloccato in un permanente stupore.

All'estremo opposto, Emanuele Giordana prova a raccontare i "trip" della cultura alternativa dalla prospettiva di chi quei viaggi psichedelici e reali sulle rotte d'Oriente li faceva da protagonista, non da osservatore.

Da Milano a Kathmandu, come recita il sottotitolo del suo *Viaggio all'Eden*, racconta di un itinerario collettivo creato da gruppi di ragazzi milanesi che nelle estati degli anni Settanta percorrevano a tappe un lungo viaggio di formazione autogestito: Creta, Istanbul, Iran, Kabul con la sua Chicken Street colonizzata dai freak, Pakistan e infine India e Nepal, ultima tappa Kathmandu capitale "di un paese tanto bello quanto povero, misero e ignorante"<sup>58</sup> dove il mitico viaggio all'Eden prendeva la direzione del ritorno a casa.

Già svezziati da esperienze politiche nei primi anni della contestazione, i figli della borghesia ma anche i proletari che per primi in famiglia approdavano a studi superiori, sperimentatori di droghe e lettori suggestionati dai "sacri testi" della controcultura internazionale, erano spinti dalla

---

<sup>55</sup> Ivi: 94.

<sup>56</sup> Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963), *La mistica della femminilità*, trad. it. L. Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

<sup>57</sup> Joan Didion, *op. cit.*: 95, 118-19, 127.

<sup>58</sup> Emanuele Giordana, *Viaggio all'Eden*, Laterza, Roma-Bari 2017: 76.

voglia di evadere dalle coordinate famiglia-scuola-caserma: "La voglia del viaggio, nella seconda metà degli anni Settanta, era diventata un contagio febbrile, irrefrenabile e trasversale".<sup>59</sup>

E mossi dal desiderio di azzerare, o quantomeno di sospendere il futuro ingresso nel mondo adulto tradizionale e occidentale: abitare un altro tempo, era questa la molla che spingeva al tempo stesso verso le sperimentazioni allucinogene e verso civiltà che parevano vivere secondo altri criteri temporali.

Grazie a *Viaggio all'Eden*, ho ripensato ai nostri tentativi di abitare il mondo diversamente da quello che nascita, classe e cultura prevedevano, agli strappi e ai nuovi radicamenti, più o meno falliti o riusciti in varie forme erotiche, politiche, psichedeliche, culturali. Alla scelta che tant\* hanno fatto di ripercorrerle in forme narrative, autobiografiche e romanzesche, ri-abitandole nella scrittura e guadagnandole a nuove dimensioni temporali.

La chiave interessante del libro di Giordana sta infatti nel suo duplice percorso temporale ed esistenziale verso Oriente: il primo negli anni Settanta, il secondo quando ne ha ripercorso i tracciati come inviato, giornalista e attivista in zone di conflitto, in particolare in Afghanistan; gli anni in cui ha rivisitato la "favola perfetta" raccontando sulla stampa e alla radio un Paese dilaniato dalle guerre che gli appare come "il manifesto di un fallimento" e gli lascia l'amara sensazione "di non aver gridato abbastanza" contro "la sporca guerra".<sup>60</sup>

Nonostante l'amara consapevolezza, Giordana considera le peregrinazioni giovanili come patrimonio "di quella frangia più anarchica e libertaria" dell'avanguardia che sconvolse il mondo fra anni Sessanta e Settanta, giovani "curiosi, e in parte anche consapevoli. Facemmo quel viaggio (...) con rispetto", e ne rimase un percorso di spvincializzazione e di apertura ad altre culture, prezioso per ridimensionare ignoranza e arroganza.<sup>61</sup>

Se Didion tentava un'immersione quasi antropologica nella controcultura durante il suo coagularsi e smagliarsi in una breve stagione californiana, e Giordana ricorre oggi al fertile espediente di un doppio registro soggettivo – ricostruire il farsi di un viaggio passato (e mai dimenticato) a partire da un semplice taccuino di viaggio integrato da ricordi e fotografie, e molti anni dopo farne scaturire altri riverberi grazie a una lente più critica, più pensosa –, Byatt dal canto suo si impegna in un grandioso sforzo di narrare un'epoca attraverso frammenti complessi, dove la filatura di vari tracciati individuali crea la tessitura di una rete collettiva, immersa nel lungo flusso

---

<sup>59</sup> Ivi: 7-8.

<sup>60</sup> Ivi: 29, 44-45.

<sup>61</sup> Ivi:112.

di una tetralogia romanzesca in cui *Una donna che fischia* è l'ultimo volume delle avventure di Frederica Potter.<sup>62</sup>

Al centro, le peripezie culturali, sentimentali e professionali della protagonista insieme a un poliedrico gruppo, vero co-protagonista. Controcultura pop e psichedelia, anti-psichiatria, contestazione universitaria e sconcerto della cultura liberal inglese, esperimenti di vita comunitaria, scoperte scientifiche e anti-scientismo, maternità e promiscuità sessuali, nulla manca in questo magma profusamente tenuto insieme e articolato in episodi vivissimi dalla maestria della scrittrice.

Frederica, insegnante di Lettere, è già madre single di Leo, vive con un'amica che ha fatto la stessa scelta, coltiva relazioni eterosessuali appassionate ma non esclusive. La sua instabile identità muta improvvisamente quando nel 1968 si trova a condurre una brillante trasmissione televisiva di interviste culturali, intitolata *Attraverso lo specchio*. Non per caso la donna, che si immagina nei panni di "un'Alice consapevole, astuta e molto adulta" vive lo schermo televisivo come uno specchio dove ricomporre "l'invincibile energia dell'infanzia" con la sua inesauribile curiosità e voracità per la vita: "Oh no, pensò Frederica che stava per essere rifratta nell'intera nazione in migliaia di Frederiche frammentate e scintillanti, non voglio recitare. Voglio pensare. Chiarezza. Curiosità. Curiosare. Curiosare".<sup>63</sup>

Il tema della messa in scena di sé innerva tutto il romanzo e trascina i personaggi in una gigantesca recita di nuovi ruoli e tentativi di trasformazione individuale e collettiva, esaltanti ma anche costellati di lutti e disastri. Scelgo qui un solo esempio: in una puntata di *Attraverso lo specchio* dedicata al tema "Donne libere", la conduttrice e le sue ospiti alternano serie riflessioni e provocazioni, domande su ciò che vogliono le donne e citazioni dal passato; Byatt le descrive in dettaglio anche nell'abbigliamento, e poi sintetizza, lapidaria: "Un'equilibrata mistura di travestimento, maschera e parodia – ma di cosa?".<sup>64</sup>

Uno degli allusivi travestimenti che Frederica adotta in televisione torna nella scena finale, in cui la donna accetta l'inaspettata maternità e la rivela al suo compagno e al figlio Leo. Con il vento del mare ad arruffarle i capelli e l'abito di Laura Ashley teso sul ventre, Frederica ha "un assurdo aspetto da pastora" ma sta vivendo un attimo di perfetta intesa, un *momento essenziale*: "Frederica disse a Leo: – Non abbiamo la più pallida idea di quello che faremo –. Scoppiarono a ridere. Il mondo era tutto davanti a loro, o così sembrava. Potevano andare dovunque".<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> I romanzi precedenti sono *La vergine nel giardino* (1978, ediz. it. 2002), *Natura morta* (1985, ediz. it. 2003), *La torre di Babele* (1996, ediz. it. 1997), tutti tradotti da Fausto Galuzzi e Anna Nadotti per Einaudi.

<sup>63</sup> A. S. Byatt, *Una donna che fischia*, trad. di Fausto Galuzzi e Anna Nadotti, Einaudi, Torino 2005-2006: 132-36, *passim*.

<sup>64</sup> Ivi: 145.

<sup>65</sup> Ivi: 403.



Un'immagine non convenzionale di famiglia, sia per l'ambientazione selvaggia nella brughiera, sia per i legami tra i protagonisti, sia per l'incertezza assoluta sul futuro, un futuro che nello spirito dei tempi era tutto da inventare.

Così, su una strada aperta, si conclude il romanzo. Ma nella parte iniziale, descrivendo la Frederica che molti anni dopo si sarebbe confrontata con il riaffiorare dei ricordi di quella fase dirompente, traboccante di energia, Byatt scriveva:

Più tardi, molto più tardi, Frederica – che si era sentita vecchia a trent'anni e si sorprende di non sentirsi tale a sessanta – ripensò a quel periodo di tumulto giovanile, di rivolta e rifiuto, come qualcosa di molto lontano e concluso, mentre i dolci, incerti, timidamente ottimisti anni Cinquanta non lo erano. Innanzi tutto, storicamente, ci vuole qualche decennio perché i "giovani" si rendano conto che altre generazioni più giovani spuntano come funghi, e che i giovani degli anni Sessanta, i quali non potevano ricordare la Guerra, erano stati rapidamente sostituiti da generazioni che non potevano ricordare il Vietnam, a loro volta seguite da generazioni che non potevano ricordare la Falkland. I visi dipinti, i capelli, le bandane, i campanelli alle caviglie e ai polsi finirono per essere nello stesso tempo tribali e *vieux jeu*, benché la generazione di Leo conservasse una certa nostalgia per una "libertà" così spesso proclamata e cantata che doveva essere esistita, *in illo tempore*, in qualche altro luogo. O forse, pensò Frederica riflettendo sull'indeterminatezza dei propri ricordi di quel periodo, era la sorte comune a tutti i ricordi vecchi di trent'anni (...). Gli anni Sessanta [invece] erano come una rete da pesca dalle maglie spaventosamente larghe e lasche, con qualche raro oggetto di plastica sgargiante impigliato qua e là, mentre tutto il resto era rifluito nell'oceano indistinto.<sup>66</sup>

### Testi citati

- A. S. Byatt, *A Whistling Woman* (2002); *Una donna che fischia*, trad. di Fausto Galuzzi e Anna Nadotti, Einaudi, Torino 2005-2006.
- Joan Didion, "Slouching Towards Bethlehem. Life Styles in the Golden Land", in *Slouching Towards Bethlehem*, 1968, pp. 94-132; *Verso Betlemme*, trad. Delfina Vezzoli, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963), *La mistica della femminilità*, trad. it. L. Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- Emanuele Giordana, *Viaggio all'Eden*, Laterza, Roma-Bari 2017.
- W.B. Yeats, "Il Secondo Avvento", in *L'opera poetica*, trad. it. A. Mariani, Mondadori, Milano 2005.

### Brani musicali sul viaggio, sulla vita on the road

- *Me and Bobbie McGee* di Kris Kristofferson, cantata da Janis Joplin (1971)
- *Like a Rolling Stone*, parole, musica e canto di Bob Dylan (1965)
- *The Roof is Gone* parole, musica e canto di Grace Slick, dall'album *Manhole* (1974)

---

<sup>66</sup> Ivi: 53-54.

Isabella Pinto

**Mercificazione/Riappropriazione dello spazio-tempo  
nella pratica di scrittura di sé**

Vorrei qui discutere la lettura di alcuni testi contemporanei dove lo spaziotempo scavato tra le pieghe/piaghe parla del rapporto tra scrittura e soggettivazione, *entanglement* material-semiotici<sup>67</sup> imprevisti. *Denti Bianchi* di Zadie Smith esce all'alba del nuovo millennio, con una forza dirompente, data dalla capacità di raccontare una Londra multi-etnica, luogo di attrazione centrifuga capace di portare la narrazione verso una espansione temporale-spaziale rizomatica, funzionando da crocevia per eventi temporali che spaziano nell'arco di tutto il Novecento e da luogo di precipitazione di eventi scatenati in posti che facevano parte dell'Impero Coloniale Inglese. *Denti Bianchi* si può leggere tuttavia anche come un romanzo sulla decostruzione del tempo storico, a partire dalla riappropriazione di uno spazio narrativo che finzionalizza elementi autobiografici per costruire un mondo più complesso, e forse con un più alto grado di inclusività. La decostruzione dell'unità temporale della Storia con la S maiuscola agisce producendo l'uso contraddittorio di due diversi tempi storici: il "tempo recente", che va dal 1974 fino ad episodi degli anni '80 e '90 del Novecento, come i disordini razziali seguiti al discorso *Rivers of Blood* di Enoch Powell, il periodo del thatcherismo, le proteste legate ai *Satanic Verses* di Rushdie, la caduta del muro di Berlino; e il "tempo lontano" che ci racconta alcuni grandi eventi storici per esempio dell'India del 1857, delle Indie Occidentali del 1907 o dei Balcani nel 1945.

Impasto inscindibile di realtà e finzione, il realismo usato da Smith, definito da Wood realismo isterico, lavora su una precisa multi stratificazione spaziale e temporale che esplose in modo "isterico" nella città di Londra<sup>68</sup>. Rovesciando l'assunto negativo che serpeggia nella critica di Wood, l'isteria di Smith raccoglie il desiderio di scompigliare ogni accordo per mettere in questione l'altro, spostando e cambiando luoghi e avvenimenti, come accade, per esempio, alla semplice lettura del nome della scuola frequentata dalla figlia di Clara, Irie, la "Glenard Oak", in cui Smith dedica quasi cinque pagine per descrivere sir Edmund Fleker Glenard (1842-1907), protagonista delle campagne conquistatrici della Giamaica e ricordato come grande benefattore, attraverso gli eventi della macro storia, che arriva ad avere un'influenza sulla microstoria dei nostri protagonisti e non solo:

---

<sup>67</sup> Donna J. Haraway, *Testimone\_Moderata@\_FemaleMan©\_incontra\_OncoTopo™. Femminismo e tecnoscienza* (1997), Feltrinelli, Milano 2000; K. Barad, *Diffraction: Cutting Together-Apart*, Parallax, Luglio 2014

<sup>68</sup> James Wood, La piccolezza del 'Grande Romanzo': umano, tutto troppo inumano, *The New Republic*, luglio 2000, rist. in *The Irresponsible self: on Laughter and the Novel*, St. Martin's Press, London 2004.

Anche se la cosa avrebbe sconvolto Glenard, a sua influenza risultò personale, non professionale o educativa: flui nel sangue degli uomini e nel sangue delle loro famiglie; flui attraverso tre generazioni di immigrati, che si sarebbero sentiti abbandonati e affamati perfino quando si fossero trovati insieme ai loro cari di fronte a un enorme banchetto; e flui perfino attraverso Irie Jones del clan giamaicano Bowden, acne se lei non lo sapeva [...]”<sup>69</sup>

Seguendo la rilettura di Freud agita da Cixous, sostenendo che l’isterica produce arte, Smith usa la multi stratificazione isterica di spazio e tempo per mettere in discussione le identità dei propri personaggi. Mescolare le storie personali dei personaggi con gli eventi della Storia, rende la narrazione un tentativo, tra molti possibili, con cui sciogliere groviglio spazio-temporale in cui ci troviamo invischiati anche come lettori (in quanto condividiamo con i personaggi la stessa realtà storica), proponendo molteplici *continuum* tra Storia e microstoria, singolari, incarnati che mettono in dubbio la Storia come racconto unificatore di tempo e spazio in cui potersi riconoscere e poter condividere con altre/i.

*Gli Anni* è un “romanzo-mondo” di Annie Ernaux pubblicato nel 2008. Fin da subito ha raccolto un grande successo di critica e di pubblico. Proposto come “autobiografia impersonale”, anche in questo testo la Storia e la storia di chi scrive si intrecciano in modo particolare.

Io scrivo per cercare di dare esistenza a ciò andrebbe perso. Non è solo un’opposizione contro l’oblio o la morte, è piuttosto un modo di domare il tempo. Domare il tempo, è questo. Se penso all’opera di Proust, che è stato il grande mattatore temporale della letteratura, si potrebbe dire che l’epoca storica della *Recherche* fosse messa da parte a favore dall’epoca interiore del suo autore, a parte qualche eccezione. A me interessa che l’Io sia legato al Noi, e che ci sia un legame indissolubile tra collettività e individualità attraverso la presenza della Storia<sup>70</sup>.

È nelle stesse parole di Ernaux che rintracciamo il lavoro progettuale di tessitura tra l’Io-Noi che narra, facendo piazza pulita della dialettica tra io interiore e realtà esteriore, che segnava l’opposizione tra la mente, luogo privilegiato della memoria e del racconto in quanto sede del rapporto tra umano e divino, e carne, corruttibile elemento materiale a cui dover rinunciare. Il rapporto tra tempo singolare e tempo collettivo è raccontato attraverso il prisma della soggettività inteso come spazio situato di un corpo, che si trova a parlare contemporaneamente sia con la prima persona singolare che con la prima persona plurale, istaurando così un *continuum*, piuttosto che un’opposizione:

Negli *Anni* la prima persona singolare e la prima persona plurale dovevano avere lo stesso peso, la difficoltà era questa simmetria. Così ho iniziato a lavorare per immagini, avevo dei frammenti in mente, brevi suggestioni che hanno segnato la mia crescita e quella di una generazione, che poi sono diventati le prime pagine del libro. Il dubbio era come avrei potuto

---

<sup>69</sup> Zadie Smith, *Denti Bianchi*, Mondadori, Milano 2000: 311.

<sup>70</sup> Marco Missiroli, *Annie Ernaux: la scrittura, il tempo, l’attesa*, in <http://www.minimaetmoralia.it/wp/annie-ernaux-la-scrittura-il-tempo-lattesa/> ultimo accesso 30/10/17 h. 16:54

renderli sia intimi che collettivi: non afferravo il registro, per cui ho iniziato ad annotare una cronaca precisa di questa metamorfosi [...] “Le immagini spariscono nella mia mente con la sensazione di disgusto che io non abbia trovato la mia voce. Più scrivo e più mi accorgo dell’esistenza di un’altra voce che, come nei sogni, io non arrivo ad afferrare”. Questa confessione è datata 2002 ed è uno degli ultimi dubbi prima che io iniziassi il libro, la prima riflessione l’avevo annotata nel 1982: significa che *Gli anni* è rimasto incubato più di un terzo della mia vita. La scrittura è stata relativamente breve rispetto a questa fase di ricerca estenuante<sup>71</sup>.

Se con la svolta strutturalista il tempo della storia e il tempo del racconto erano gli assi su cui incardinare le narrazioni, in una visione femminista post-strutturalista le temporalità si moltiplicano, rendendo visibile parti della materialità della scrittura che spesso rimanevano in ombra: le parti dedicate al lavoro di ricerca e riflessione che precedono l’atto stesso di scrivere, forze immateriali e incarnate che concorrono alla costruzione di un testo, lasciandoci con un interrogativo stringente per l’attualità: che tipo di temporalità possiedono le immagini e la loro enorme moltiplicazione attraverso i media, e che effetti materiali hanno sulle nostre identità singolar-collettive?

*La Frantumaglia* di Elena Ferrante viene pubblicata prima nel 2003, e poi ripubblicata, in edizione ampliata nel 2016. Testo composto da interventi della scrittrice di carattere meta letterario, interviste, lettere con i gli editori Sandro e Sandra Ferri, scambi epistolari con registe/i e lettrici/tori, ecc. All’interno di esso, nella sezione “Carte, 1991 -2003” vi è un testo dal titolo “La frantumaglia”, lettera destinata a Giuliana Oliviero e Camilla Valletti, composta come risposta a una serie di domande che quest’ultime posero, in forma scritta, a Elena Ferrante, che sarebbe dovuta essere pubblicata su *l’Indice*. Nella prima parte Ferrante raccoglie e sviluppa la questione del dolore come risultato del rapporto tra identità femminili, le origini arcaiche dei modelli femminili mediterranei e il tentativo di distacco da tali tradizioni, a partire da una parola appartenente al suo lessico familiare, frantumaglia, che la madre usava “per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano.”<sup>72</sup>

Parola-esperienza con un particolare rapporto con la concezione del tempo, “La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all’infinito che si mostra all’io brutalmente, con la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l’ordine di una storia, di un racconto<sup>73</sup>”. All’interno di questa vertigine di detriti spazio-temporali Ferrante ne fa un uso anti aristotelico, ma non per questo irrazionale:

Volevo che il passato non fosse superato, ma riscattato proprio in quanto deposito di sofferenze, modi rifiutati d’essere. Qui per capirsi dobbiamo parlare di come il dolore

---

<sup>71</sup> Ivi.

<sup>72</sup> Elena Ferrante, *La Frantumaglia*. Nuova edizione ampliata, e/o, Roma 2016: 94.

<sup>73</sup> Ivi: 95.

modifica l'immagine del tempo. L'insorgere della sofferenza annulla il tempo lineare, lo spezza, ne fa vorticosi scarabocchi. [...] I sentimenti forti sono così: fanno saltare la cronologia. [...] Quando il dolore investe Delia e Olga, il passato smette di essere passato e il futuro smette di essere il futuro, cessa l'ordine del prima e del dopo. Anche scriverne ha questo movimento della confusione. L'io racconta pacatamente, opera sintesi nitide, fa scorrere piano gli eventi. Ma quando arriva l'onda di un sentimento la scrittura si inarca, diventa concitata, gira intorno affannosamente assorbendo tutto, mettendo in circolo rammemorazioni, desideri. Delia e Olga devono pian piano calmarsi perché il loro io narrante torni al corso lento del racconto. Ritorno di breve durata. L'andamento che ordina gli eventi è solo il momento dell'accumulo di energia prima di una nuova tromba d'aria<sup>74</sup>.

La narrazione non è una cronologia per ordinare gli avvenimenti, bensì, il dolore che scaturisce dalla franumaglia e si riversa in scrittura è quell'elemento capace di restituire la traccia di un acronia in cui si affolla il passato delle antenate e il futuro di ciò che i personaggi vorrebbero essere. Anche qui siamo di fronte ad un groviglio relazionale-temporale, in cui le identità della madre e della figlia sono in lotta per "espandersi" l'una nell'altra.

Nell'*Amica Geniale* la frantumaglia, si trasforma in "smarginatura", dove le discontinuità, le crisi delle forme diventano il luogo immateriale in cui accedere ad una sorta di potenza del falso:

Sono attratta invece dalle immagini di crisi, dai sigilli che si spezzano, e forse le smarginature vengono di lì. Lo smarginarsi delle forme è un affacciarsi sul tremendo, come nelle *Metamorfosi* di Ovidio, come in quella di Kafka e come nello straordinario *Passione* secondo GH di Clarice Lispector. Oltre non si va, bisogna fare un passo indietro e, per sopravvivere, rientrare in una qualche buona finzione. Non credo però che tutte le finzioni che orchestriamo siano buone. Aderisco a quelle sofferte, quelle che nascono dopo una crisi profonda di tutte le nostre illusioni. Amo le cose finte quando portano i segni di una conoscenza di prima mano del tremendo, e quindi la consapevolezza che sono finte, che agli urti non reggeranno a lungo<sup>75</sup>.

Mettendo in relazione queste considerazioni con le questioni che agitano il dibattito intorno all'identità fittizia di Elena Ferrante, vorrei sottolineare l'adozione di quella che fu una proposta del femminismo a partire dagli anni '70 e di cui oggi, dal mio luogo di osservazione, si sta tornando a parlare, ovvero della pratica del sottrarsi, di creare uno spazio vuoto in cui far crescere altro:

Ciò che non ha mai perso importanza per me, in questi venticinque anni, è lo spazio creativo che l'assenza (dai media) ha aperto per me. Un tempo sapevo che il libro finito avrebbe fatto la sua strada nel mondo senza di me, un tempo sapevo che niente di me fisicamente sarebbe mai apparso a fianco del volume – come se il libro era un piccolo cane e io il suo padrone – mi fece vedere qualcosa di nuovo circa la scrittura. Sentii come se avessi rimesso in libertà le parole da me stessa<sup>76</sup>.

Foucault la chiamerebbe desoggettivazione, Claire Fontaine, sulla scorta di Benjamin, una forma di "sciopero umano", sta di fatto che ancora una volta la scrittura e la postura assunta da

---

<sup>74</sup> Ivi: 101-102.

<sup>75</sup> Ivi: 393.

<sup>76</sup>Sandro e Sandra Ferri, intervista, *Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228*, <https://www.theparisreview.org/interviews/6370/elena-ferrante-art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> ultimo accesso 30/10/17 h. 17:12.

Elena Ferrante ci parla di come poter resistere a quei meccanismi che trasformano in merce il desiderio di scrivere, mettendo in discussione i modi di raccontare le temporalità, gli spazi e quindi le storie, sempre relazionali, che concorrono a formare le nostre identità, facendo spazio alla riappropriazione della forza narrativa della propria frantumaglia.