

Gruppo SIL Firenze

Proposta per il workshop

“Lavanderia degli Angeli: prospettive vagabonde sul lavoro”

a cura di Clotilde Barbarulli e Liana Borghi

La nostra proposta si colloca all'interno della tematica “Il lavoro letterario: tecniche, strutture, esperienze e narrative”. Partendo dalla lettura dei racconti di Lucia Berlin (1936-2004) in *A Manual for Cleaning Women/La donna che scriveva racconti*, pensiamo a un percorso che attraversi anche altre scritture per indagare in particolare il rapporto tra la materialità del vivere, il lavoro, la complessità espressiva e la trasformazione letteraria.

Nel passato ci siamo occupate di figure di frontiera, dello spaziotempo come tropo e figura, di oggetti letterari; ora vorremmo indagare la messa in opera del lavoro creativo da parte delle autrici: come negoziano il rapporto con generi tradizionali e affermati, e quali forme corrispondano a necessità interiori ed espressive di trasgressione, di rottura, di verità e autenticità. Siamo quindi partite da Lucia Berlin, che nata in Alaska, cresciuta in Chile, ha vissuto in Messico e in molti luoghi degli Stati Uniti una vita avventurosa, talvolta difficile e povera. Il condensato narrativo delle sue meravigliose storie minime raccoglie disparate esperienze autobiografiche, luoghi e personaggi di ogni tipo e provenienza sociale: un apache nella lavanderia a gettoni, sommozzatori messicani, donne delle pulizie, ospedali e infermiere, tossicodipendenti e

alcolisti, cimiteri, storie d'amore, litigi e riconciliazioni in famiglia. Berlin scrive velocemente, dice che il racconto le cresce dentro, è pronto prima di alzare la penna, e questo non solo perché ha poco tempo per scrivere. Versatili, le sue *short-short stories* così ironiche e umanamente compassionevoli invitano riflessioni, commenti, partecipazione e paragoni.

Per dare maggior spazio al dibattito, alla conversazione e allo scambio, abbiamo scelto una formula interattiva basata sulla circolazione preventiva via internet di un breve saggio di ogni partecipante, in modo che gli interventi possano essere discussi da qualsiasi eventuale iscritta. Quindi il workshop avrà la forma di uno scambio che non prevede relazioni individuali, ma piuttosto una discussione sui temi emersi negli scritti qui proposti.

Clotilde Barbarulli, *barbarullim@gmail.com*; Liana Borghi,
liborg3@gmail.com

Clotilde Barbarulli

storie in chiaroscuro

Nel saggio sulla leggerezza Italo Calvino¹ ricerca una definizione complessiva del suo lavoro e la trova nella “sottrazione di peso” alle difficoltà del vivere: alleggerire l’immagine del mondo non significa rifiutarne la cruda realtà, bensì cogliere in essa quel “pulviscolo d’atomi come tutto ciò che costituisce l’ultima sostanza della molteplicità delle cose”, senza alcun distacco da un’idea di materialità. Tale concetto mi sembra evocare la figura del pagliaccio che, tratteggiato da Maria Zambrano, rappresenta la levità perché nell’esporsi agli altri consente di sorridere e liberarsi della propria sofferenza. Mette in scena l’incertezza, l’imperfezione e consola: sorridendo scordiamo di essere fragili ed esposti alla precarietà della vita. E così “una piroetta [...] è replica e commento, intelligenza completa della situazione e dell’assenza di rimedio e, nella disperazione, allegria”²: Lucia Berlin racconta solitudini e difficoltà esistenziali inserendo talvolta come una *piroetta*, un gioco di parole ed un gesto: “(Consiglio per le donne delle pulizie: prendete – tutto quello che la vostra padrona vi offre e ringraziatela. Potete sempre

¹ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti 1988. Chi ricerca la leggerezza, opera una trasformazione anche in se stesso, proprio come fa il Barone di Münchhausen, evocato al termine della lezione, che riesce a calarsi giù dalla luna tagliando e riannodando più volte la stessa corda a cui è sospeso lungo la discesa.

² Maria Zambrano, *Il pagliaccio e la filosofia*, Castelvecchi 2015. Una sorta di meditazione sull’istrionismo dai risvolti filosofici, in risposta alle accuse maccartiste di comunismo nei confronti di Chaplin e del suo film *Luci della ribalta* (1952), un’analisi sul travestimento dell’artista-intellettuale, nei panni del pagliaccio. Il pubblico ride del clown, così come nell’antichità si era riso di Talete, perché guardando l’Altro che cade davanti a noi ci sentiamo più leggeri e lievi.

lasciarlo sull'autobus); (Donne delle pulizie: Fate capire che siete coscienti. Il primo giorno rimettete a posto i mobili nel modo sbagliato [...] Cambiate l'ordine degli spazzolini da denti)."³

Mi sembra che la leggerezza così intesa possa essere il filo che attraversa Berlin - nelle sue storie di lavori fra melanconia e ironia, fra invenzione e grafia del sé, fra margini e ombre - e richiama Gabriella Kuruvilla, Vera Giacconi, Kaha Mohamed Aden, anche se diverse per provenienza e formazione: scritture differenti tra loro con in comune l'assenza di consolazione, ma, a differenza di Berlin, emergono nelle altre interrogativi sociali inquietanti. Mi riferisco solo ad alcuni racconti che considero in chiaroscuro sia per il colore della pelle, sia per le zone grigie e il non detto della Storia.

Fra le domestiche tratteggiate da Berlin - nei racconti che offrono dislocazioni continue di luoghi, lavori, protagoniste - c'è chi colleziona sonniferi rubandoli nelle case in cui lavora ricordando che "la voce delle signore si alza sempre di due ottave quando parlano con le donne delle pulizie e con i gatti"⁴. Se - come sostiene Marina Mizzau⁵ - la leggerezza del sorriso lascia aperti gli spazi alle possibilità e può essere una difesa da un eccessivo coinvolgimento per superare una esposizione imbarazzante del sé, l'ironia può configurarsi come un meccanismo elusivo che non cancella il reale ma lo tiene vicino a sé in una forma di

³ Lucia Berlin, "Manuale per donne delle pulizie", in *La donna che scriveva racconti*, Bollati Boringhieri 2016: 7, 46.

⁴ Berlin, "Lutto": 272.

⁵ Marina Mizzau, *L'ironia*, Feltrinelli 1984: 83.

slittamento e può essere anche uno strumento seduttivo nella comunicazione narrativa (Marisa Forcina).⁶

Natasha (in “È la vita dolcezza” di Kuruvilla), una ragazza povera di colore, è destinata alla prostituzione, dove esistono ulteriori disuguaglianze, per cui le negre sono confinate nella strada. L’ironia qui evidenzia gli stereotipi, che si offrono come realtà naturali e di per sé giuste, mentre rappresentano la forma vera, implicita, della violenza. La giovane ha cercato di imparare correttamente l’italiano dal nonno e da bambina provava a scrivere le parole che sentiva, come per esempio ‘puttana’, rimproverandosi nello sbagliare sempre le doppie. Ne incontra tante di puttane, tornando a casa dalla scuola, e sono gentili con lei. Crescendo, si ritrova sola, il nonno è morto e quando sbaglia le lettere, si schiaffeggia da sé. Non potrà che accettare il lavoro di prostituta, ma, in strada perché, le spiega Giulia, “è la vita, dolcezza”: la linea del colore non le dà possibilità di scelta evidenziando la sua fragilità, esistenziale e lavorativa, nel razzismo della società. Così finisce il racconto con una autoironia amara: ormai è diventata “Tina, niente doppie e niente G. Un nome che si scrive come si legge. Sono Tina, la puttana negra che trovi all’angolo. Negra è con la G, e non senza”.⁷

Con Kaha Mohamed Aden si arriva alla Somalia, su cui da tempo incombe il clanismo, il flagello che ha ingabbiato l’identità delle persone di quel Paese dove i *signori della guerra* si nutrono “di un conflitto perenne”.⁸ Fra tutti i corpi migranti che popolano i racconti dell’autrice,

⁶ Marisa Forcina, *Ironia e saperi femminili*, Franco Angeli 1988.

⁷ Gabriella Kuruvilla, *È la vita dolcezza*, Baldini Castoldi Dalai 2008: 133.

⁸ Kaha Mohamed Aden, “La casa con l’albero: tra il Giusto e il Bene”, in *Fra-intendimenti*, Nottetempo 2010: 52.

Nadia è una figura perturbante per la sua tranquilla crudeltà: fa la domestica a Gallarate in casa Brambilla, dove si rende «graziosamente utile», così come aveva fatto anni prima con “l’orda inferocita” dei Mooryaan, i ragazzi che saccheggiavano e uccidevano a Mogadiscio, ed a loro aveva consegnato l’elenco dettagliato delle famiglie Darood ancora nascoste in città, compresa la sua vicina di banco e di casa, così altezzosa e troppo bella. “I Daarood non le erano mai piaciuti, e in particolare quelle stronza di Ileys”. Nadia, che è una persona ‘semplice’, è fatta così: “Quello che non le piace, lo elimina”, proprio come fa con l’ex compagna che non sopravvive alle violenze del clan.⁹

Nadia è pronta ora a ‘scodinzolare’ in casa Brambilla, dove distribuisce sorrisi, spezie e bugie, spogliandosi del suo passato come del nome vero, NadiFa: “Stacca la F come fosse una spilla e se la mette frettolosamente in una tasca della memoria”. Gioca la sua vita attenta solo al proprio tornaconto, per cui non prova rimorsi, trova anzi pace nella complicità con le efferatezze dei ‘predatori’ Mooryaan. È in una società come la nostra, ormai assuefatta a violenze e guerre, che trova terreno fecondo una Nadia.

Se per Vladimir Jankélévitch la coscienza ironica “preferisce svolazzare [...] sfiora, l’una dopo l’altra, tutte le tastiere”¹⁰, per Marc Augè la scrittura è resistenza e, nella tragica “organizzazione del mondo”, in cui prevalgono il trionfo delle immagini e l’eccesso di informazioni, l’ironia può sembrare “l’unica forma possibile alla quale

⁹ Aden, “Nadia”: 18-119.

¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *L’ironia*, Il nuovo Melangolo 1987.

consegnare la scrittura”, necessaria proprio perché è, per eccellenza, “il frutto di una presa di distanza, di un rallentamento del tempo”.¹¹

Ma in Kuruvilla e Aden, lo spazio del discorso ironico si delinea anche come il luogo del conflitto tra opinione corrente e valori *altri*, reagisce alla prepotenza della cultura egemone e inquieta la scena narrativa con interrogativi. L’ironia così intesa non può esercitarsi che sul cristallizzato culturale, nel quale chi scrive vede una crepa, non accettando ad esempio l’ovvietà di una negra prostituta o la normalità di guerre e violenze: ciò implica il possesso di un altro paradigma, che consente il piacere di sovvertire l’insopportabile esistente, svelando a chi legge la pluralizzazione conflittuale del mondo.

Con la scrittrice argentina di origini uruguaiane Vera Giaconi,¹² al centro è il chiaroscuro: nel racconto *Al buio* due bambini vengono affidati alle cure di Nilda, che li abitua a modalità segrete fra di loro come giocare al buio a nascondino, una sorta di vita clandestina, fino a quando una sera – forse anche per l’equivoca presenza del marito della babysitter – non avvertono una minaccia latente e decidono di nascondersi in fondo all’armadio, rifugio che la madre ha preparato in caso di emergenza: insieme Roxy e Facundo si fanno coraggio, immersi nel duplice buio delle inattendibili risposte materne sul padre scomparso da tre anni e sette mesi, e dal gioco al buio inventato dalla babysitter che – offrendo gelati – fa tante/troppe domande sul padre e sui loro amici. Le relazioni umane, sembra dirci l’autrice, sono tanto meno lineari, quanto più sono

¹¹ Marc Augè, “Immagini di guerra, una nuova pornografia”, *il manifesto* 5.05. 2004.

¹² La sua storia è comune a quella di tanti uruguaiani costretti all’esilio dalla dittatura dopo il colpo di stato del ’73. A soli nove mesi con la madre raggiunge il padre in Argentina, ma dopo poco tempo anche qui i militari prendono il potere.

profondi i sentimenti coinvolti, specialmente se nel sottofondo trapela l'angoscia della dittatura: uno scarto inquietante per cui dentro ogni più ordinario istante può accadere lo straordinario. Giaconi indaga le emozioni lavorando nell'attenzione accordata a dettagli e circostanze particolari¹³ che ricordano Berlin: non tanto una vera storia da raccontare, ma un momento da dipingere, una sensazione o un'atmosfera da ricreare, con un finale lasciato in sospeso. Lì fra pericoli allusivi inattesi narrati con una sorta di empatia (forse in quanto ricordo autobiografico dell'autrice bambina e del fratellino durante la dittatura), incombono le zone d'ombra che pongono interrogativi alla Storia. Giaconi vuole raccontare cosa significa vivere in un ambiente di paura e pericolo costante, come quello della dittatura: "Sono cresciuta in una famiglia che preparava i bambini alle emergenze: io a quattro anni conoscevo a memoria quattro numeri da chiamare in caso di necessità".¹⁴

Sullo sfondo comune della leggerezza calviniana, emerge così una denuncia politica in chiaroscuro in Giaconi, dove si può solo intuire, immaginare cosa si nasconde ai margini e nelle ombre, perché il non detto è come sprofondato nella sua non dicibilità, mentre l'ironia, data in Berlin da una sfaldatura rispetto al peso della storia raccontata, si ritrova - in Kuruvilla e Aden - attraversata da contrasti e problemi che evidenziano le rugosità e le tragedie della società e della storia.

¹³ Francesca Lazzarato, "Il legame avvincente del risentimento", *il manifesto* 1.2.2019.

¹⁴ www.criticaletteraria.org intervista a cura di Elena Sassi.

Liana Borghi

Lucia Berlin, una lettura per diffrazione

the common woman is as common as the best of bread
and will rise /and will become strong – I swear it to you
I swear it to you on my own head /I swear it to you on my common
woman's /head.¹⁵

Judy Grahn, "The work of a common woman", 1978

I racconti di Lucia Berlin in questa raccolta del 2015¹⁶ sono variamente raggruppabili: compongono nuclei narrativi affini, molti dei quali sono o contengono frammenti autobiografici con episodi famigliari in località e paesi diversi ma con personaggi ricorrenti, storie intrecciate di cui si recupera altrove un dettaglio, un progresso, un non detto. Forse tutta la raccolta può considerarsi un'autobiografia in pezzi e frammenti, assemblata tramite storie interrotte da digressioni improvvise quando l'attenzione di chi scrive (di solito una donna) si sposta vulnerabile altrove, inseguendo l'ingovernabilità della vita che cambia; rassettando, indagando, fermando e ripulendo non solo le case con il lavoro domestico, ma la vita intera con il ricordo: il "tubo arrugginito" del tempo perduto – come nel lungo racconto a puntate della malattia terminale di sua sorella Sally, intimamente condivisa. La disposizione a vivere e condividere incalza ironica e imprevedibile nei racconti dove anche il privato si svela e si manifesta nella terribile naturalezza

¹⁵ "La donna comune è comune come il miglior pane/ e lieviterà/ e diventerà forte, te lo giuro / te lo giuro sulla mia testa / telo giuro sulla mia testa comune / testa / di donna". Judy Grahn, *The Work of a Common Woman*, Introd. Adrienne Rich, St. Martin's Press, New York 1980.

¹⁶ Lucia Berlin, 2015, *A Manual for Cleaning Women* (racconti 1977-1999)/2016, *La donna che scriveva racconti*, trad. Federica Aceto, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

dell'assuefazione all'alcol, alla droga, o al sesso – o con la narrazione empatica del lavoro di cura, non solo in ospedale e in clinica, o con la compartecipazione e la complicità nella violenza sofferta, nel lutto e nel dolore che è inequivocabilmente dolore del mondo.

Proprio perché questo testo è così complesso e così ricco nell'intreccio di episodi, sospensioni, interruzioni e digressioni, nei personaggi ricorrenti, nella sua attenta complicità con l'economia dell'umile arrangiarsi in povertà e con l'abiezione dell'umanità -- mi sembra che si offra a una lettura diffrattiva: per la diversa grammatica del comunicare e la sfida a certi codici narrativi, per le interfacce che creano spazi eterotopici, e per la corporeità del ricordare che disturba la linearità del tempo.

Da qualche tempo mi interesso alle teorie del neomaterialismo/nuovo realismo e del post-umano. Per la filosofa Karen Barad in particolare, ogni fenomeno è considerato un grumo di materialità spazio-temporale. Il mondo è un processo di materializzazione che acquista significato e forma nel realizzarsi di possibilità agentive, nell'emergere relazionale e differenziale di corpi, testi, culture e nazioni. Tutto è in relazione. Entità materiali emergono, si diffrangono e riassemblano continuamente. Soggetto e oggetto, materia e significato, fatto e interpretazione, scienza e scienze umane sono costitutivi di questo *entanglement*/groviglio e non possono essere separati. Il sapere è un nostro diretto coinvolgimento nella materializzazione di cui siamo partecipi.

A queste teorie si richiama la ricerca *post-qualitativa*. Si tratta di un metodo più che rappresentazionale,¹⁷ sperimentale, usato per catturare il flusso del quotidiano nel tempo-spazio di un mondo ibrido com'è il nostro. Usa una tecnologia performativa antibiografica ancorata nella pratica complessa, relazionale e affettiva del presente, e pone la percezione multisensoriale a monte della cognizione. Privilegia esperienze corporee di formazioni, processi, connessioni e co-evoluzioni evidenziando l'entanglement incessante tra umani, non umani e più che umani con oggetti materiali, animali, materia organica. Si concentra sugli eventi, su avvenimenti ispirati ad anticipazioni seguite da attuazioni impreviste a cui partecipano "luoghi, attori, interessi, conseguenze, politiche e temporalità... conflitti, incertezze, ... soggettività... differenze e ripetizioni". Secondo Candace Kuby, la ricerca post-qualitativa incoraggia la speculazione - il "come sarebbe se..." ci immaginassimo, inventassimo, sperimentassimo, ma senza dimenticare, come affermano Deleuze e Guattari, che "ogni cosa inizia prima di iniziare", e la spettralità del passato-a-venire informa il presente. Le intensità affettive dissolvono il tempo lineare che si riannoda frammentato e ricorrente.¹⁸

¹⁷ Philip Vannini, "Introduction" in *Non-Representational Research Methodologies*; Routledge, London 2015; Vannini-nonrepresentational-research-methodologies-introduction.pdf; L. Le Grange, "What is (post)qualitative research?" *South African Journal of Higher Education*: 32, 5, 2018; Elizabeth Adams St. Pierre, "A Brief and personal History of Post Qualitative Research". *Journal of Curriculum Theorizing*: 30, 2, 2014; Lather, P. & St.Pierre, E.A., "Post qualitative research". *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), 2013; e soprattutto v. Nigel Thrift, *Non-Representational Theory: Space/Politics/Affect*, Routledge, London 2008.

¹⁸ Donna Haraway 1997: 273; Birgit Mara Kaiser, "Worlding CompLit: Diffractive Reading with Barad, Glissant and Nancy", *parallax* 20, 3: 274-287, 2014; Vicki Kirby, introduzione a *Quantum Anthropologies*, Duke UP, Durham/London, 2011. Vedi anche Birgit Mara Kaiser e Kathrin Thiele, "Diffrazione: onto-epistemologia, fisica quantistica e critica delle scienze umane", *Bodymetrics*. La misura dei corpi, Ecopol

E a questo metodo si accompagna la lettura per diffrazione. Le diffrazioni non sono una novità: le idee di chi scrive si intrecciano e mescolano sempre con altre idee, come le onde del mare. Per Donna Haraway la diffrazione è “una tecnologia per ottenere significati consequenziali” con effetti e possibilità imprevisi. Secondo Birgit Kaiser, con la mondializzazione è diventato necessario cambiare modo e pratiche di sapere, leggere, fare, provare una lettura radicalmente performativa del nostro senso del mondo.¹⁹ Invece di paragonare entità separate, e alleanze pre-esistenti tra testi, invece di cercare proprietà e modelli riscontrabili altrove, possiamo leggere intuizione, effetto, apparato, un testo attraverso l’altro, rendendo visibili contemporaneamente tutti i *relata* (storie raccontate da altri) coinvolti, mettendoli “in comune”. L’apparato diffrattivo non fa analogie e non ri-assembla le idee; piuttosto rintraccia gli entanglement, mette a fuoco specificità e il non immediatamente visibile. Invece di cercare somiglianze o paragoni tra libri e capitoli, di sottolineare contrasti o mancanze, afferma e connette. Nota le differenze senza creare opposizioni. Permette di cercare illuminazioni diffratte, costellate, incontri intra-attivi (lettore/testo/lettore) per una conoscenza situata. L’operazione di “tagliare via-insieme”, crea nuovi modi di pensare, modelli di interferenza e “sovrapposizioni” (Barad, 2014). Facendo apparire costellazioni prodotte diffrattivamente, osserviamo quale agentività muove le narrazioni che performano e materializzano il

quaderno 1, NaturaCulturaArtificio, www.iaphitalia.org; Candace Kuby, Rebecca C. Christ “The Matter We Teach With Matters: Teaching With Theory, Theorizing With (Textbook) Bodies”, *Qualitative Inquiry*, 25,7, 2019.

mondo; come emergono le differenze; quali *relata* sono coinvolti nella diffrazione; quali sintomi del presente; quale micropolitica di cambiamento o trasformazione.

In tale contesto critico, questa raccolta di Lucia Berlin in traduzione è un fenomeno: un intreccio di soggetto e oggetto, un apparato che misura e denota specifiche appartenenze geografiche. Il luogo della lettura [in questo momento la mia Firenze] indica la connessione e co-costituzione del testo: confini corporei virtuali, una relazione ontologica né interna né esterna che si costruisce leggendo. La scrittura dei racconti, diffratta infinite volte durante il processo di trasmissione, attraversa chi legge per re-isciversi in una lettura diffratta che nella pratica teorica incorpora storia e differenza - non classificando tramite analogie e assemblaggi, ma tracciando entanglements tra specificità di testi e campi immanenti - uno attraverso l'altro.

Nei racconti di Berlin, la diffrazione viene usata molto spesso. Oggetti, persone, situazioni causano la doppia fenditura che produce altre dimensioni del racconto, sempre collegate tra di loro. La "verità" della realtà descritta si costruisce attraverso le recidive parzialità dei racconti intrecciati, attraverso i loro concatenamenti. L'autofiction produce disgiunzioni e sovrapposizioni. Le diverse grammatiche del comunicare nei racconti sfidano i codici di Freitag (contesto, conflitto, climax, chiusura, conclusione). L'ironia declassa i registri narrativi, democratizza il discorso sociale a commento dell'ingovernabilità della vita, racconta storie di spossazione e spossamenti di umanità rivelando le complicità nella de-umanizzazione; assemblando scarti inquieta la narrazione lineare.

Nelle 15 pagine del racconto “Manuale per le donne delle pulizie”, la descrizione del lavoro svolto giorno per giorno nelle case dal soggetto agente si compone di dettagli e digressioni che incrociano altri eventi, osservazioni e ricordi in continue diffrazioni. Dettagli di ogni genere descrivono le mansioni svolte casa per casa, e si aggiungono suggerimenti (tra parentesi) per altre donne delle pulizie sui trucchi da usare, o consigli utili come “cercate di lavorare per ebrei o neri. A pranzo vi danno da mangiare...”. Il percorso degli autobus verso destinazioni diverse fa da tramite tra luoghi, lavori e situazioni, tra gente ricca e gente povera in attesa nei vicinati; tra signore benestanti in macchina e le cameriere che aspettano alla fermata. L’attesa dell’autobus richiama altre attese, come file nelle lavanderie a gettoni e in prigione. Passeggeri, traffico, destinazioni e vedute partecipano al percorso -- accanto alla fermata del 40, per esempio, Adie pulisce la gigantesca vetrina della sua lavanderia; dietro di lei c’è una enorme testa di pesce con pigri occhi ciechi; nella vetrina del salone di bellezza, una stella di carta stagnola è collegata a uno schiacciamosche, e nel negozio di ortopedia accanto, compaiono due mani supplicanti e una gamba.

I continui intrecci del racconto possono prestarsi a rilevazioni diffrattive - il mosaico empirico del lavoro domestico a servizio che rende la lavoratrice inseparabile dalla sua collocazione materiale; il rapporto con gli oggetti e con la materia non pensante per soddisfare la richiesta di ordine e pulizia; il registro delle esperienze che producono competenza mettendo in comune i *relata*; le pratiche che organizzano il lavoro come è e come potrebbe essere. Ma l’inserimento potentemente affettivo del dolore carsico per la morte di Ter crea un processo di

rifrazione delle precedenti diffrazioni contenute nel racconto; ne cambia le condizioni e cambia la qualità del tono; rivalutiamo il coraggio e la forza con cui si affrontano il lavoro e la vita. Che causi autocommiserazione o rimorso, questa radicale assenza affettiva tenuta a bada dai sonniferi sottratti sostituisce ora il luogo eterotopico di amorevole riparo pre-esistente che troviamo interpolato: Ter che strappa le pagine dopo averle lette - la stanza tutta un turbinio di pagine, “come i piccioni nel parcheggio di Safeways” (38); Ter “che si rifiutava di prendere l’autobus. La gente seduta lo deprimeva. Però gli piacevano le stazioni del Greyhound...Soprattutto Oakland, in San Pablo Avenue.... Una volta mi ha detto che mi amava perché assomigliavo a San Pablo Avenue.... Lui somigliava alla discarica di Berkeley ... non riesco a sopportare che tu sia morto, Ter, ma questo lo sai.” (44). Con la sua morte è caduto l’accordo sul suicidio reciproco, e anche se lei, cosciente del cambiamento dice, “io non voglio affatto morire, in realtà”, ciò nonostante, o forse per effetto di questo, alla fermata dell’autobus davanti alla lavanderia, piange.

Altrove, verso la fine della raccolta, mi attrae particolarmente l’articolazione dell’intreccio tra il senso della perdita per il passare del tempo e il suo battere “all’unisono” con la natura. Nelle pagine che raccontano gli ultimi giorni di Sally, il movimento del sole sulle pareti della stanza segna le giornate mentre la morte straccia i fogli del calendario aspettando nei paraggi. Sette anni dopo la narratrice fa i conti con il proprio corpo che invecchia e le sembra “che la gente scompaia” davvero col passare del tempo, tanto da rendere plausibile credere ai fantasmi o alla possibilità di evocare i morti -- come succede quando

Sally le riappare “vivida”, evocata per associazione da un tango o da una spremuta di cocomero; oppure evocata dopo la tormenta, quando scoiattoli e gazze schiamazzano, uccelli cinguettano sugli alberi spogli, vespe ronzano in cucina dove lei siede a bere il tè, e la batteria dell’allarme scarico comincia “a frinire come un grillo in estate. Il sole sfiorava la teiera, il barattolo della farina, la scatola argentata dei dadi. Una luce pigra, come un pomeriggio messicano nella tua stanza. Vedevo il sole sul tuo viso” (446).

Il tempo che si riannoda perdendo linearità e certezza si collega, nelle pagine del “Ritorno a casa”, alle cornacchie che la narratrice non vede mai lasciare l’albero al mattino, ma che “ogni sera, mezz’ora prima che faccia buio, cominciano a sciamare da tutta la città” poi di colpo, silenzio, e le cornacchie non si vedono più, e l’albero torna a essere un acero come tutti gli altri. E si apre una nuova diffrazione: assillata dal pensiero di aver scoperto le cornacchie solo per caso, si chiede cos’altro non abbia sentito o percepito in vita sua. Poi si riprende: questo avviene perché è riuscita a chiudere il passato come una porta chiusa in faccia al dolore, al pentimento, al rimorso.

Se li lascio entrare, se apro anche solo una piccolissima fessura in un attimo di autoindulgenza, bum, ecco la porta spalancarsi, ed entrare bufere di sofferenza che mi devastano il cuore e mi oscurano gli occhi di vergogna e rompono tazze e bottiglie buttano a terra barattoli frantumano i vetri delle finestre e io inciampo grondante sangue nello zucchero versato e i vetri rotti e rimango terrorizzata senza fiato finché tremando e con un ultimo singhiozzo non richiudo la pesante porta. Raccolgo i cocci per l’ennesima volta.

Un modo di evitare questa violenta mutazione però c'è: "Forse non è poi così pericoloso lasciare entrare il passato con lo strattagemma del *"cosa sarebbe successo se?"* E allora tutti i "se" che non si sarebbero potuti verificare si aprono a una eterotopia temporale (448-9). Così come gli occhi hanno detto al cervello che le "mosche volanti" che sfrecciavano all'angolo dell'occhio erano piccole cornacchie, e il cervello ci credeva, lei potrebbe aver vissuto con i Wilson a Patagonia, e con Willie per sempre felici e contenti.

Ma prima o poi il *"cosa sarebbe successo se"* inciampa in un intoppo, forse ci sarebbe davvero stato un terremoto; le onde della vita si diffrangono: "Sarei scappata con un minatore di diamanti che passava in città... e alla fine mi sarei ritrovata dove sono adesso, sotto le rocce calcaree di Dakota Ridge, con le cornacchie." (460).

Sandra Cammelli

Storie di lavoro fra Lucia Berlin e Chiara Ingrao

Anche se il pensiero femminista ha fortemente cambiato il mio modo di pensare, da sempre ho considerato il lavoro un'oggettività importante, pur non ritenendolo totalizzante rispetto alla soggettività; l'averlo perduto a causa della chiusura di una grande Azienda italiana – era stata una scelta politica: nel nostro Paese non si doveva produrre alta tecnologia – mi pone qualche problema sul titolo scelto da Clotilde e Liana per il loro workshop al Convegno SIL: “Lavanderia degli Angeli: prospettive vagabonde sul lavoro”. Una sorta di leggerezza nelle parole “prospettive vagabonde” che non condivido se riferita al lavoro. Poiché la scrittura di Lucia Berlin – in particolare il libro *La donna che scriveva racconti*²⁰ – mi intriga e le sue storie le trovo acute e colme di tutto quel rimosso di cui troppo spesso la letteratura si nutre, cerco, allora, di interpretare il pensiero delle amiche, che forse intendono con tali parole solo attraversare altri testi letterari.

Il mercato del lavoro pone oggi enormi difficoltà: precarietà, sfruttamento, mancanza di diritti. Le/i nostr* ragazz* si devono sottomettere a tutto questo perché la frammentazione e la globalizzazione hanno reso difficile la lotta politica. Se penso alle condizioni di vita delle/dei migranti – costrett* ad accettare qualsiasi lavoro, privat* anche di quel poco di esistenza che darebbe loro una parvenza di considerazione – vedo la raccolta nei campi di pomodori

²⁰ Lucia Berlin, *La donna che scriveva racconti*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

come stato di schiavitù e non solo al sud del nostro Paese, ma anche al nord dove lo sfruttamento è identico, anche se cambiano le modalità lavorative: la raccolta della frutta, il lavoro nelle stalle o negli allevamenti intensivi.

Nei racconti di Lucia Berlin, a mio parere, il lavoro non è mai considerato politico. È un mezzo per mantenere i quattro figli e cercare di limitare i danni di un 'oltre' che se sorpassato distruggerebbe definitivamente la vita dell'autrice. Eppure, in America sono gli anni delle grandi battaglie politiche per i diritti civili e le donne cominciano a lottare per "il rifiuto del lavoro domestico non pagato", vogliono un lavoro che garantisca loro uno stipendio²¹. Era iniziata la politicizzazione delle lotte da parte delle donne e soprattutto stava cambiando la percezione che avevano di loro stesse²², ma non ne trovo traccia nei racconti di Berlin; ciò non toglie che la sua scrittura, di grande pregio, dia comunque un quadro sociologico della società americana di quel tempo.

Chiara Ingrao, nel romanzo *Dita di dama*,²³ narra di Maria, operaia alla Voxson, e della lotta (avvenuta veramente) organizzata insieme ad altre compagne, anche, in disaccordo con il sindacato. Ci vuole tempo a Maria per capire come gira il suo nuovo mondo in fabbrica: "Queste so' le resistenze" le ha detto Assunta che le insegna il lavoro, "ogni colore un valore diverso: attenta a non sbagliare... guarda che se ti sbagli ti fanno la multa". Maria è disperata, non vuole fare l'operaia. Dovrà 'crescere' e non sarà un percorso facile da compiere, ma ci riuscirà: sarà donna, lavoratrice, sindacalista. Imparerà ad alzare la mano alle

²¹ Silvia Federici, *Il punto zero della rivoluzione*, Ombre corte, Verona 2014.

²² Cinzia Arruzza e Lidia Cirillo, *Storia delle storie del femminismo*, Alegre, Roma 2017.

²³ Chiara Ingrao, *Dita di dama*, La Tartaruga/ Baldini Castoldi Dalai, Milano 2009.

assemblee e prendere parola, studierà le leggi: vuol capire il contratto, gli accordi sindacali e anche le sentenze. Si impegnerà a spiegare tutto alle compagne: “i marcatempo” che incombono su di loro ogni giorno.

Sarà la partecipazione attiva di tante Marie che lavorano nelle aziende metalmeccaniche a far esplodere “la questione femminile” nel sindacato, grazie anche alla crescita del movimento femminista. Il Coordinamento nazionale delle donne metalmeccaniche organizzerà riunioni e seminari per un radicale cambiamento “delle modalità di partecipazione alla vita del sindacato, attraverso la modifica degli orari, del linguaggio e dei temi affrontati”, ponendo il problema dell’emancipazione e liberazione: “Non poteva esserci uguaglianza senza il riconoscimento della differenza”²⁴. Trovo inoltre interessante il confronto fra *La donna che scriveva racconti* di Berlin e l’altro libro di Chiara Ingrao, *Migrante per sempre*²⁵, dove la protagonista Lina - condizionata dalla famiglia e soprattutto da un mondo che la vorrebbe sottomessa - riesce, con fatica, a difendersi e a trovare la propria strada. Se per Berlin l’alcool, che l’ha accompagnata fin dall’infanzia - la madre e il nonno erano spesso ubriachi, oltre a essere razzisti - viene sconfitto, la vita riprende in qualche modo una sua strada; per Lina, la cui storia è vera, come ci dice Ingrao che l’ha raccontata - come veri lo sono, pur nella trasposizione letteraria, i racconti scritti da Berlin - la vita, attraverso il lavoro, riuscirà a tornare protagonista nelle sue mani. Così il lavoro assume un ruolo politico importante a conclusione di un cammino di consapevolezza, se pur fatto di battute e arresti.

²⁴ Giovanna Cereseto, Anna Frisone, Laura Varlese, *Non è un gioco da ragazze*, Ediesse, Roma 2009.

²⁵ Chiara Ingrao, *Migrante per sempre*, Baldini & Castoldi, Milano 2019.

Berlin racconta trame fotografando con le parole verità crude e senza accomodamenti. È stata la madre “pazza e cattiva” a regalarle lo “sguardo” che le permette di scrivere com’è la vita delle persone: una realtà colma di rapporti che non sempre si possono definire tali, dettati, spesso, da bisogni legati alla sopravvivenza del momento. Tutto questo si materializza anche nel campo del lavoro, sia si tratti per Berlin del lavoro di pulizia, oppure di lavoro come insegnante o infermiera. Lucia scrive che ama fare la donna delle pulizie, perché ama le case, poiché queste le raccontano delle cose e per lei “è proprio come leggere un libro”. Questo mi fa pensare in qualche modo a un “archivio dei sentimenti”, dove la scrittrice prende a prestito spezzoni di altre vite, che però non fanno parte di un processo di elaborazione collettiva, dove idee e pratiche in continuo e reciproco scambio rimettono in gioco visioni individuali²⁶.

Nel racconto “Manuale per donne delle pulizie” Berlin descrive, nelle ambientazioni scandite dalle fermate dell’autobus, la classe povera americana: “I poveri sono abituati ad aspettare. File per il sussidio, all’ufficio di collocamento ... al pronto soccorso, in prigione” e mette in evidenza una middle class mediocre: “La signora Burke ricontrolla la lista degli auguri di Natale e stira la carta da regalo dell’anno prima. Ad Agosto”. E ancora scrive: “Donne delle pulizie vi capiteranno un sacco di donne emancipate. Il primo stadio sono i gruppi di autoscienza, il secondo la donna delle pulizie, il terzo il divorzio”. Continua: “I Blum hanno un sacco di pillole ... lei prende stimolanti, lui tranquillanti”,

²⁶ Convegno “Archivi dei sentimenti e culture femministe dagli anni Settanta a oggi”, Giardino dei Ciliegi & Società Italiana delle Letterate, Regione Toscana, Firenze 2014.

eppure sono entrambi psichiatri, fanno i consulenti matrimoniali e hanno due figli adottivi!

Lucia Berlin usa, quindi, l'ironia per schernire quella parte di società che la vede coinvolta nella quotidianità. Lo fa anche con sé stessa. Così riassume la sua vita: "Tre divorzi, quattro figli e un sacco di lavoro... - e se le chiedono - come farai a raccogliere i pezzi della tua vita?... Non li voglio mica, quei pezzi. Prendo la vita come viene, cerco di non fare i danni ... non bevo da tre anni". Timothy (nel racconto "El Tim") è un ragazzo intelligente, ma con problematiche serie, è uscito dal riformatorio e messo in una scuola religiosa con ragazz* più piccol*. Berlin riporta la situazione che si è creata in classe dopo la sua venuta, dice come lei reagisce rispetto all'atteggiamento del ragazzo, ma non s'interroga sui problemi sociali che stanno a monte di quelle reazioni. Comprende le capacità di Timothy, ma è pronta a rinunciare al suo ruolo d'insegnante se questi, in un confronto serrato con lei, non riconoscesse il suo stato; Timothy porta Lucia a mettersi sullo stesso suo piano, e Lucia lo può fare perché anche dentro di lei c'è un vissuto al margine della società. Racconta sé stessa, Berlin, ma non si sofferma ad analizzare le cause che l'hanno portata sull'orlo dell'abisso e a essere poi quella che è. Anche se implicitamente è consapevole, la sua scrittura non è denuncia, ma narrazione geniale di ciò che vede, sente e prova.

Altra cosa è la storia di Lina raccontata da Chiara Ingrao. Lina è una ragazza che vive con la nonna che le fa da madre; la nonna è una "senza-Dio" che non va a messa perché "non ci crede e basta". Lina cresce libera e vuole fare l'ostetrica. È brava, potrebbe ottenere una borsa di studio, ma la madre a cui "non ci parla dietro nessuno" ha ricevuto

una lettera dalla Sicilia che rivela della troppa libertà concessa dai nonni alle figlie. “Ci sono cose più importanti dello studio... la serietà. La rispettabilità”, così costringe Lina a partire per la Germania, dove lei e il marito lavorano, per farla lavorare in fabbrica, perché “un mestiere è un mestiere, e una famiglia è una famiglia... è, accussì avi a essere”. La nuova vita di Lina appare spezzata: in fabbrica “non ci sta niente da capire”, deve fare il suo lavoro, “e basta”. In Sicilia, al paese, sarà la “germanese” e in Germania “se li sognava tutti i giorni, i colori del cielo di casa sua”.

L’infanzia di Lucia, Lina e Maria ha limitato e influenzato le loro vite, ma il percorso individuale intrapreso dall’una è ben diverso dal percorso individuale-collettivo delle altre. Per Lina, che diventerà una “pulisci-culi” – lavorerà nel sindacato, anche se non si sente riconosciuta ma utilizzata, tutte le volte che si tratta di “mandarla avanti (per) una trattativa particolarmente difficile” – sarà la solidarietà delle colleghe e dei colleghi che la farà sentire finalmente a casa.

Luciana Floris

Il lavoro della scrittura:

tecniche, processi, strategie della creazione letteraria

“Abbracciare l’universo, non mi sento capace di farlo; io scrivo, perciò ho bisogno di carta, penna di una macchina da scrivere, di una testa che ha dormito abbastanza, e il resto è *lavoro*”, diceva Ingeborg Bachmann. Su questo *resto*, sull’aspetto materiale della scrittura, sul suo

essere *techné*, e non solo arte, forse non ci siamo ancora interrogate abbastanza. L'intento è quello di tornarci sopra per capire i meccanismi, le tecniche, le strategie usate nella messa in opera del lavoro creativo.

Mi propongo quindi di comporre un affresco a più voci, facendo parlare alcune figure di autrici che hanno affrontato il tema. La scrittura appare a molte come un'attività artigianale che richiede una certa "abilità" e "perizia tecnica", una capacità di scolpire, limare, "cesellare" le frasi come un fabbro, un orefice d'altri tempi. Oppure come una sarta, intenta a tagliare, imbastire, rifinire i tessuti che accolgono i corpi. C'è una certa affinità fra il lavoro sartoriale e la pratica della scrittura: fra l'abito, l'abitazione e il racconto, il tessuto e il testo, l'ordito di fili e la trama di parole. Il filo, la parola, deve legare, unire, essere intrecciato nel tessuto/testo, creare ordine intessuto. In entrambi i casi, si tratta di attività riparative: rammendare i lembi strappati dell'esistenza e della lingua. Pratiche di cura che tendono a ricucire gli strappi, a rimarginare le ferite²⁷.

Il lavoro della scrittura è fine, sottile, focalizzato sulla "unità minima" del discorso: la parola giusta, l'aggettivo ridondante da tagliare, la frase che deve suonare. È una costruzione basata su "fondamenta piccole che ha un sapore artigianale", come ha notato Zadie Smith. E si presenta come "un salutare antidoto all'inutilità, alle rivendicazioni pseudospirituali con cui a volte si difende l'atto della scrittura. Meglio considerarsi artigiani specializzati"²⁸. Questa

²⁷ A questo proposito, mi permetto di rimandare al mio *La doppia radice*, Il Maestrato, Nuoro 2005.

²⁸ Zadie Smith, *Perché scrivere?* Lectio Magistralis in occasione del Premio Gregor Von Rezzori, Città di Firenze, giugno 2011, ed. Santa Maddalena Foundation: 30.

concezione consente di sgombrare il campo da concetti vaghi e romanticheggianti come l'ispirazione, l'estro o la vena creativa, che vorrebbero fare della scrittura un'attività nobile ed elevata. Invece, passare molte ore così, sedute alla scrivania, con la schiena dolorante, a forgiare parole, potrebbe anche essere un "lavoro abbruttente". Tanto più se il mondo intorno è votato alla corsa continua, alla velocità incessante. Per far ciò, occorre entrare allora in un'altra dimensione temporale. "Per continuare a scrivere frasi come un valente artigiano, bisogna votarsi all'assurda idea che valga ancora la pena rallentare, prendersi tutto il tempo che serve, ascoltare e curare le proprie parole"²⁹.

In questa direzione sembra andare anche la scrittura di Lucia Berlin, ben attenta a non scivolare nelle romanticherie, convinta che sia inutile, se non dannoso, 'infiorettare' le frasi. Nell'ultima intervista rilasciata, l'autrice, svelando i meccanismi della narrazione, sosteneva l'importanza di "lasciare che la storia fosse quella che era", senza infarcirla di sovrastrutture concettuali. Si richiamava perciò ad una verità non di tipo intellettuale, ma emotivo, nata dall'aderenza delle parole al sentire. "Scrivo solo quello che mi sembra emotivamente vero. Quando c'è la verità emotiva, il ritmo viene di conseguenza"³⁰. È un ritmo quasi jazzato che le consente di raccontare con ironia e leggerezza anche storie cariche di drammaticità: persone che muoiono in solitudine, case che si svuotano, donne provate dal lavoro precario. Storie dove soltanto all'ultima riga ci si permette di piangere³¹.

²⁹ Smith: 32.

³⁰ Kellie Paluck e Adrian Zupp, Intervista a Lucia Berlin, in *Literary Hub*, 1 settembre 2016.

³¹ Lucia Berlin, *La donna che scriveva racconti*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

Quali sono le tecniche usate da queste artigiane del linguaggio? Per alcune il mestiere di scrivere è un processo di rarefazione, decantazione di emozioni e sentimenti. Risponde a un bisogno di disingombro, a un gesto di cancellazione. Così è stato per un' autrice come Natalia Ginzburg che usa la figura retorica della litote - affermare un concetto negando il suo contrario. Per cui la tragicità delle vicende e dei personaggi viene fuori come l'improvviso aprirsi di un abisso nel tessuto apparentemente compatto di una quotidianità fatta di parole comuni, rapporti familiari, nascite, morti, matrimoni andati a buon fine o falliti, case e normali conversazioni. Lo stile è caratterizzato dal togliere, dal sottrarre: poiché la realtà si nasconde in avvolgimenti profondi, occorre scartarla, strapparle i veli di dosso. Le scelte sintattiche sono dunque elementari, il lessico è ristretto, il periodare breve e secco.

Anche per Marguerite Yourcenar il lavoro della scrittura è "un' arte, o meglio un artigianato". Un lavoro in direzione della semplificazione: "cerco di eliminare quello che non è essenziale, di non indulgere all'orpello, come facevo in gioventù. Allora credevo che bisognasse abbellire, arabescare la frase. Ora cerco semmai le frasi più nitide, le immagini più semplici". In una lunga conversazione con Mathieu Galey, racconta una sua piccola mania: "Alla terza o quarta revisione, armata di matita, rileggo il mio testo, già quasi a posto, e tolgo tutto quello che può essere tolto, tutto ciò che mi appare inutile. E qui esulto. Scrivo a piè di pagina: abolite sette parole, abolite dieci parole... sono felicissima: ho soppresso l'inutile"³².

³² Marguerite Yourcenar, *Ad occhi aperti*, Bompiani, Milano 1990: 184 e 182.

Lo stesso tentativo di mettere a nudo, piuttosto che di accumulare, viene compiuto da Clarice Lispector che ironizza sulla possibilità di “scrivere una storia con inizio, corpo centrale e gran finale seguito da silenzio e pioggia che cade”³³. C’è il tentativo di incrinare la costruzione tradizionale del romanzo, di fessurarla, di smontare il meccanismo della storia, con un lavoro di decostruzione che spinge il linguaggio fino ai suoi limiti estremi, là dove fallisce e sconfinava nel silenzio. Ma proprio questo fallimento, questo soccombere della parola, permette di dire ciò che rifiuta di dirsi. “L’indicibile mi potrà essere dato solo attraverso il fallimento del linguaggio. E solo quando la costruzione si incrina io ottengo ciò che questa non è riuscita ad ottenere”³⁴.

Scrivere diventa non tanto un lavoro di invenzione o descrizione, ma una strategia di decifrazione che tenta di sondare la parte nascosta, sommersa del sé. La scrittura non insegue più un intreccio, una trama ben precisa, non si preoccupa di delineare dei personaggi. “Ècrire ce n’est pas raconter des histoires” – sostiene Marguerite Duras – “c’est le contraire de raconter des histoires. C’est raconter une histoire et l’absence de cette histoire. C’est raconter une histoire qui en passe par son absence”³⁵. La storia viene così frammentata, polverizzata, attraversata dall’assenza. Si raggiunge la nudità della parola attraverso i bianchi semantici. Questa zona di silenzio sembra racchiudere una vera forza poetica. La parola diventa così “un suono intermedio tra il silenzio e il grido”, “un grido senza rumore”³⁶.

³³ Clarice Lispector, *L’ora della stella*, Feltrinelli, Milano 1977:11.

³⁴ Lispector: 161.

³⁵ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P.O.L, Paris, 1987: 32.

³⁶ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, Paris 1993: 34.

Ciò che conta, allora, è il fluire delle parole secondo assonanze e dissonanze – un bisogno di musicalità. La scrittura segue un ritmo, piuttosto che un intreccio, andando contro la tradizione del romanzo, come nel caso di Virginia Woolf che osserva: “Il ritmo è tutto in letteratura”³⁷. Se può rappresentare la “salvezza”, e avere un effetto terapeutico, non si deve dimenticare però che “scrivere è fatica, scrivere è disperazione”³⁸. In questa oscillazione dialettica tra speranza e sgomento si compie tutta l’attività creativa. È un travaglio che ricorda quello del mettere al mondo una vita. “Si scrive come si partorisce; non ci si può impedire di fare lo sforzo supremo”³⁹.

In ogni caso, il mestiere di scrivere si potrebbe definire – come propone Ingeborg Bachmann, un’arte del “sospetto”. Se si vuole andare “in cerca di frasi vere”, che “corrispondano alla nostra coscienza e a questo mondo che è cambiato”, si deve cominciare col diffidare del linguaggio usuale, e non solo degli stereotipi e dei luoghi comuni, ma di quegli automatismi, quei tic linguistici che ci portiamo dietro nostro malgrado. “Sospetta di te quanto basta, sospetta le parole, il linguaggio, questo me lo sono detta spesso, approfondisci questo sospetto – affinché un giorno, forse, possa nascere qualcosa di nuovo”⁴⁰. L’esercizio del sospetto si estende alla parola in sé, puro suono dietro il quale non si sente pulsare la vita, significante inerte che non nasce da un’esperienza vera, non fa corpo col vissuto, non è innervata dall’emozione che la rianima e le ridà sangue. Non bisogna perciò dimenticare il circolo di

³⁷ Virginia Woolf, *Le onde*, Rizzoli, Milano 1979.

³⁸ Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, Mondadori, Milano 1979:194, 274.

³⁹ Simone Weil, *Quaderni*, I, Adelphi, Milano, 1982: 377.

⁴⁰ Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere*, Laterza, Bari 1989: 86.

corpo e parola. “Uno scrittore non ha ‘parole da usare’; questo vuol dire che non deve usare delle frasi fatte. Nell’opera, affinché si possa rappresentare, ogni parola va evitata, si tratti di ‘democrazia’, ‘economia’, ‘capitalista’ o ‘socialista’. Le può mettere in bocca a qualcuno, ma non scriverle così”⁴¹.

In sostanza, la scrittura è un “microlavoro di cura”, per citare ancora Zadie Smith, che mira alla “bellezza e all’efficacia di una frase”. Con tutta la “natura rivoluzionaria” che il micro comporta, che “le dimensioni ridotte e la lentezza” racchiudono. E così “fare le cose con le proprie mani”, “prendersi il tempo che serve”⁴². Questo lavoro minimale, estremamente fine e sottile, che è il mestiere di scrivere, consiste dunque in un prendersi cura di sé e del mondo, un esercizio di attenzione, una capacità di dilatare lo sguardo per entrare in un’altra dimensione caratterizzata da ritmi lunghi, da tempi rallentati, capaci di generare nuova consapevolezza, trasformazione delle coscienze, dunque cambiamento politico.

⁴¹ Bachmann:150.

⁴² Smith: 42.

Laura Graziano

1970-2020 Esperienze narrative dell'aperto e sua saturazione

“Non mi dispiace dire cose orribili se riesco a renderle divertenti” scrive l’alter ego narrativo di Lucia Berlin nel racconto “Silenzio”⁴³. Non è una dichiarazione di poetica e l’orribile trasformato in divertente mette fuori strada, sembra un esercizio di camouflage sul mondo prima che nella scrittura.

È certo però che i suoi racconti, brevi storie di vite difficili, sono sempre illuminati da momenti di felicità e di ironia. Frammenti di felicità che si introducono nelle vite dei personaggi, dentro le loro sconfitte e i loro fallimenti.

I racconti di Lucia Berlin, che escono in USA a metà degli anni '70, sono un processo narrativo in atto come le vite dei suoi personaggi sono un processo esistenziale in corso. Nel flusso narrativo dei suoi racconti ritroviamo spesso gli stessi personaggi e la descrizione delle loro vite in bilico, le vite di chi vive confinato ai bordi della società, di chi combatte contro l'alcool e la droga, o la mancanza di lavoro, ma anche contro le malattie o la solitudine. Basterebbe poco per far precipitare questi ritratti nella cupezza e disperazione, togliere qualsiasi possibilità di 'ancora un po' di vita' e invece lo slancio vitale, l'apertura inaspettata, lo sguardo che coglie qualcosa in una prospettiva diversa, danno ai personaggi una grande capacità di aderenza alla vita e una varietà di comportamenti

⁴³ Lucia Berlin, “Silenzio”, in *La donna che scriveva racconti*, (racconti 1977/1999, prima edizione inglese 2015) trad. Federica Aceto, Bollati Boringhieri, Torino 2016: 370.

sorprendenti e inaspettati. Si tratta spesso di piccole azioni o gesti, ma sappiamo che al destino non servono fatti eroici per modificare la sua direzione.

La narratrice, quasi sempre l'autrice stessa che mette in atto un'*autofiction* con decenni di anticipo, è capace di vedere le difficoltà quotidiane e i loro momenti ironici, di parlare di dolori e fatiche tenendo sempre aperto uno sguardo inclusivo sul mondo. Il sentimento dell'esistere della protagonista include la possibilità di ricominciare o di continuare, comunque di riprendere.

È attraverso l'attitudine empatica, la curiosità verso gli altri, verso altri spesso problematici, che Berlin riesce a far scorrere la vita nei racconti, a descriverla come una possibilità aperta, dove non tutto è già scritto e quando la direzione non può cambiare ci mostra comunque che è possibile spostare alcune lettere nelle frasi di sentenze già emesse.

Lucia Berlin ha avuto una vita in cui sono confluite esperienze diverse e contraddittorie: è stata una adolescente che viaggiava in continuazione a causa del lavoro di ingegnere minerario di suo padre, ha avuto una madre alcolista, la stessa condizione in cui a un certo punto è finita lei stessa, è stata una donna benestante, poi poverissima e ha lavorato come domestica per mantenere i suoi figli, ha avuto tre mariti, ha viaggiato molto nel Nord e Sud America. Uno dei suoi quattro figli ricorda che si spostavano circa ogni nove mesi.

E come viene raccontata l'aderenza alla vita dei suoi personaggi sempre in bilico tra fallimenti e capacità di ricominciare?

Berlin ha una lingua nitida, una scrittura che scorre, concisa, ricca di ironia e paradossi, di improvvisi cambi di prospettiva, le descrizioni

dei luoghi sono veloci e attente, usa alcuni dettagli significativi a rappresentare l'insieme. Fa parte delle scrittrici che hanno un talento figurativo: i pochi particolari ricompongono un'atmosfera, una situazione, un moto dell'affetto.

I suoi personaggi hanno un'attitudine a vivere le situazioni in cui si trovano con la consapevolezza dei transiti, dei passaggi e con la vitalità e l'intensità che di solito siamo abituate a vedere in situazioni meno difficili o drammatiche. I suoi racconti hanno un rapporto di resistenza alla morte – di cui pure parlano – non per lontananza ma perché riescono a includerla nella vita e a procedere oltre.

“La solitudine è un concetto anglosassone”, inizia con questo paradosso il racconto “*Fool to Cry*”⁴⁴. Paradosso e ironia sono figure presenti in modo esplicito o sottotraccia in quasi tutti i suoi racconti. Come nel racconto in cui un antico corteggiatore suona il campanello di casa dopo molti anni mentre la narratrice sta assistendo la sorella per gli effetti a cui la chemio la costringe. La protagonista e l'antico amico vanno a cercare un ristorante per festeggiare l'incontro, ma all'ex corteggiatore non va bene nessuno dei posti che vedono e finiscono a sbocconcellare un toast dopo aver girato per ore in cerca del luogo adatto.

I protagonisti di Berlin che camminano sul confine incerto di inciampi, sconfitte e nuove possibilità, potrebbero facilmente essere descritti dall'autrice come vittime della malasorte, della diseguale distribuzione di chance del destino. Non è così perché l'ironia e il senso dell'umorismo collocano i suoi emarginati in uno spazio descrittivo dove la condizione di vittima non è prevista. Anzi, la caratteristica dei

⁴⁴ “*Fool to Cry*”: 255.

protagonisti è di essere persone che hanno dei desideri, il desiderio che fa muovere la vita a prescindere da ciò che si desidera.

E sono questi desideri che la scrittura esatta e ariosa e passionale di Berlin racconta, dando eguale dignità e intensità a tutti i personaggi li fa uscire dalla marginalità delle loro vite e li dispone al centro dei suoi racconti. Berlin pratica una scrittura inclusiva rispetto al mondo.

Lo scambio partecipe della narratrice verso persone, oggetti e relazioni che ha intorno, è lo stesso con cui osserva anche il lavoro: nel racconto "Cara Conchi" la protagonista, che qui immaginiamo essere la stessa autrice, scrive in una lettera a una amica: "Cara Conchi, ho un lavoro, ti rendi conto? Part-time, ma sempre un lavoro. Correggo le bozze del giornale dell'università"⁴⁵ Qui parla una giovane studentessa, ma la protagonista di *Temps Perdu* è una donna non più giovane che racconta del suo lavoro come infermiera in ospedale:

Lavoro negli ospedali da anni, oramai, e se c'è una cosa che ho imparato è che più un paziente è malato meno fa rumore. È per questo che ignoro l'interfono dei pazienti (...) ora presto attenzione solo a quelli che non parlano. Si accende la lucina e io schiaccio il pulsante. Silenzio. Ovviamente hanno qualcosa da dire.⁴⁶

Nel racconto "Lutto" è ancora più chiaro quanto Berlin sia legata, pur scrivendo racconti, a una caratteristica del romanzo moderno che manca a molta narrativa contemporanea, la funzione di conoscenza. Di pensieri, di stati d'animo, di trasformazione – per Berlin veloce – rispetto a quello

⁴⁵ "Cara Conchi": 243.

⁴⁶ "Temps Perdu": 117.

che ci circonda. Berlin in tre righe: “Amo le case, le cose che mi raccontano, e questo è uno dei motivi per cui non mi dispiace fare la donna delle pulizie. È proprio come leggere un libro”.⁴⁷

Nel 2014 esce in Spagna lo stupefacente romanzo di Elvira Navarro, *La lavoratrice*, la cui storia inizia e finisce nel mondo del lavoro precario.⁴⁸ Berlin e Navarro scrivono a circa 50 anni di distanza e si collocano ai due estremi temporali del periodo di cui ci occupiamo nel convegno.

La distanza tra le due scrittrici è anche geografica, ma credo che i due testi si possano considerare come il paradigma di cambiamenti significativi che riguardano le forme dell'espressione, la percezione e i rapporti tra i personaggi nella narrativa di alcuni paesi europei - Italia per prima - e degli USA., di paesi a marcata economia neoliberista.

Cinquant'anni sono un periodo abbastanza lungo per permetterci la ricostruzione dell'immagine sociale - conscia e inconscia - del nostro presente a partire dagli anni '70. Cercare quali forme usi la miglior letteratura per raccontare il lavoro e la sua dissolvenza di poco anticipata da quella del denaro, ci indica i legami e gli scambi che si sono creati tra l'immaginario e le trasformazioni economiche.

Certo, non c'è mai rispecchiamento tra letteratura e storia - anche se Gyorgy Lukacs è stato abbandonato troppo in fretta - ma uno scambio mediato e a volte molto problematico. Parlare di lavoro che si dissolve e del suo antico corrispettivo, il denaro, che si smaterializza è una sfida molto complicata.

⁴⁷ “Lutto”: 272.

⁴⁸ Elvira Navarro, *La lavoratrice* [2014], trad. Sara Papini, LiberAria, Bari 2019.

La protagonista del romanzo di Navarro, Elisa, vive a Madrid e fa la redattrice per una grande casa editrice che l'ha declassata a collaboratrice esterna e la interpella secondo necessità. Lavora a casa in un appartamento che divide con una conoscente per poter pagare l'affitto. Dell'appartamento conosciamo qualche dettaglio interno e nessuno esterno, tranne una sua generica collocazione in periferia. La vita di Elisa è una vita quasi sempre al chiuso, tranne le sue camminate notturne in solitaria in aree periferiche non distanti da dove abita. Qui vede edifici non finiti occupati abusivamente, vistosi furti di corrente degli abitanti abusivi, strani ragazzi che trasportano cartoni. È una Madrid buia, una periferia allucinata quella che Elisa esplora, che favorisce pensieri deliranti. Le sue camminate notturne sono i soli momenti in cui entra in uno spazio aperto, ma l'aperto che la narratrice ci racconta in prima persona non ha nessuna traccia di un paesaggio esterno e in luce, ma è un esterno che ha saturato le sue caratteristiche di apertura.

Circa un secolo prima Walter Benjamin descriveva il vagare del flaneur alla scoperta di Parigi come uno dei momenti della conoscenza della modernità che questi vagabondaggi offrivano. L'occhio del flaneur si è introflesso, le camminate di Elisa non vogliono essere una fonte di conoscenza, né della città, né di sé stessa. Quello spazio cupo e straniato dove si inoltra di notte è piuttosto uno spazio che le permette di sospendersi da sé stessa.

La coinquilina di Elisa, Susana, è una donna quarantenne originaria di Madrid che, prima di tornare, ha passato gli ultimi anni in Olanda. Susana ha avuto un passato di deliri mentali vicini alla psicosi,

durante i quali ha cercato partner adatti alle sue ossessioni sessuali. Quando arriva da Elisa i suoi problemi sono migliorati e comunque prende dei farmaci per regolare il suo umore, fa la telefonista in un call-center e allo stesso tempo quando non lavora crea mappe in miniatura che alla fine riesce a esporre in una galleria d'arte. La narratrice ci racconta della sua coinquilina cercando di registrare il più fedelmente possibile i suoi racconti. In più di qualche momento il dubbio di noi che leggiamo è che Susana sia la proiezione di un fantasma di Elisa, un suo sdoppiamento-raddoppiamento. E nel raddoppiamento spariscano le zone di vuoto e si sostituisca una condizione di saturazione psichica. Così si racconta Elisa:

Giorno dopo giorno mi alzavo con un'angoscia crescente che durava fino a pomeriggio inoltrato, quando le mie apprensioni svanivano senza un motivo particolare che giustificasse quel cambiamento di umore. Allora mi coricavo a letto e accoglievo il sonno come un riposo benedetto. La decisione di affittare la stanza implicava, oltre al denaro, uno sforzo per uscire dalla mia inerzia depressiva, ma il desiderio di una ragazza insignificante derivava direttamente da quell'inerzia: non volevo nessuno che interrompesse questo vagare da me stessa a me stessa, le passeggiate perpetue da una stanza all'altra, il territorio insopportabile e limitato che andava dall'ingresso al salone e dal salone alla mia stanza, alla cucina, al bagno.⁴⁹

La doppia precarietà della vita e del lavoro – userei qualche cautela nel far coincidere o nel far dipendere una dall'altra – della protagonista sono raccontate con una scrittura lineare, semplice e veloce nel ritmo. Le figure di sospensione sono evitate a favore di un racconto teso, senza

⁴⁹ Ivi: 57-58.

vuoti. Approfondire l'interiorità di Elisa avrebbe prodotto un rallentamento, un respiro diverso rispetto alla narrazione che procede per esemplificazioni esterne dello stato psichico. Navarro sceglie una estroflessione orizzontale. La intensità del romanzo è garantita da una trama molto ben congegnata e dalla velocità di scrittura.

Se accostiamo Berlin e Navarro vediamo che sono entrambe due scritture veloci e paratattiche, ma la prima interrompe la velocità e da questa sospensione ricava una molto materiale sintesi lirica. Berlin è veloce, ma non ha mai fretta! Navarro invece ha fretta, il racconto non può essere interrotto, è costruito su una forma di suspense che non prevede interruzioni. Non prevede interruzioni esattamente come non ci sono più interruzioni tra l'esterno e l'interno, là fuori, il mondo non è più l'altra parte, la parte esterna, che si è forclusa. È un continuum, per questo il tempo del romanzo sembra essere sempre lo stesso, non scorre.

Nel 2003 Don DeLillo con il protagonista del suo *Cosmopolis* Eric Parcker, giovane investitore che vive in una limousine cablata e insonorizzata, aveva rappresentato in maniera netta non solo il lavoro negli anni del capitalismo finanziario, ma soprattutto la situazione che il capitalismo finanziario ha creato e in cui può radicarsi: un mondo senza il fuori e dunque senza il dentro. La mondializzazione - questa mondializzazione - ha cancellato il rapporto con l'esterno, la relazione o l'indirizzo verso l'altro in un movimento di saturazione pervasiva. Forse prima del lavoro precario è il mondo forcluso che va messo a fuoco. In tutti i sensi possibili, anche bruciato.

Maria Letizia Grossi

Distanze variabili. Lucia Berlin tra ironia ed empatia

Lucia Berlin si muove per andirivieni tra vicinanza empatica e visione lucida e un po' distanziata rispetto alle sue storie – il secondo transito è segnalato dall'ironia – un percorso che deriva dall'indulgenza consapevole verso i personaggi e verso sé stessa di chi ha attraversato in prima persona molte delle vicende che racconta e molte altre le ha osservate da vicino. La sua è un'ironia singolare, segnala sì uno sguardo laterale sui personaggi e una sorta di distacco, mai completo, dalla drammaticità dei fatti, ma è affettuosa, lontana dal cinismo e dal sarcasmo. Evidenzia un lavoro sulla scrittura che intreccia intuizione e pensiero critico. E, attraverso l'ironia, la narratrice affiora sobriamente alla superficie della pagina.

Si tratta di movimento, di un cammino innescato dalla precarietà delle esistenze raccontate, dagli spostamenti stessi della scrittrice su e giù tra Stati Uniti, Messico, America Centrale, Cile, per motivi familiari, di lavoro, di fughe. E anche più lontano, fuori dall'America: soprattutto nella seconda raccolta non pochi sono i racconti di viaggi. A volte sono modi di perdersi e forse ritrovarsi in modo inaspettato, avendo per un attimo *acciuuffato la morte*, come nel bellissimo "Perdersi al Louvre".⁵⁰

Anche scrivere è muoversi. La scrittura, per Berlin:

⁵⁰ Lucia Berlin, *Sera in paradiso*, Fazi, Roma 2018, [*Evening in Paradise*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018]: 240 e segg.

è un posto dove andare. Senza dubbio è un posto in cui mi trovo... in cui sento di trovare la parte onesta di me. Quando ho cominciato a scrivere ero sola. Il mio primo marito mi aveva lasciata, avevo nostalgia di casa, i miei genitori mi avevano ripudiata perché mi ero sposata giovanissima e avevo divorziato. Scrivevo solo per... per tornare a casa. Era come andare in un posto in cui mi sentivo al sicuro. Perciò scrivo per fissare una realtà. Come ho detto a lezione, non lo faccio come terapia ma più per chiarezza, una chiarezza emotiva. Per capire cosa sento davvero in merito a qualcosa, per renderlo più o meno accettabile nella mia mente.⁵¹

Scrivere era dunque vitale e gioioso. Iniziò a 24 anni, ottenendo presto buoni successi, ma per lunghi anni l'alcolismo e la fatica per guadagnarsi da vivere e crescere i figli le impedirono di farlo e questo le procurò sofferenza e sensazione di mancare a un impegno con sé stessa.

Berlin è molto americana nella sua vita sempre in transito da un luogo all'altro, da un lavoro all'altro e nelle sue descrizioni di personaggi e paesaggi, oggetti e marchi americani; ha però uno sguardo anche da lontano, più ampio, lei è anche un bel po' latinoamericana e un po' europea, per lontane ascendenze materne e per viaggi. Insomma gli States li vede da dentro e da fuori.

Su che materiali lavora Lucia? "Le vicende non sono *proprio* autobiografiche, ma nemmeno troppo distanti, sono ricordi rimodellati e adattati", come lei stessa dichiarò nell'Intervista citata^a. Lucia Berlin

⁵¹ "Intervista a Lucia Berlin" di Kellie Paluck e Adrian Zupp, due suoi specializzandi dell'Università di Boulder, 1966, pubblicata sul *Literary Hub* il 1/9/2016. Vedi l'articolo di Stephen Emerson in <https://www.iodonna.it/spettacoli/libri/2018/11/01/lucia-berlin-scrivo-solo-quello-che-mi-sembra-vero/>

scrisse sempre racconti, di solito piuttosto brevi, alcuni brevissimi, attingendo quasi sempre alla sua vita, in cui si accalcarono esperienze diverse e a volte lontanissime, e molti luoghi, come si è visto. L'insieme di queste *shorts stories* compone una specie di romanzo, una sorta di *autofiction* che però è narrata anche attraverso personaggi molto differenti da lei. Gente di ogni classe sociale, genere, età e gruppo etnico, accomunata dagli strappi e dalle difficoltà della vita, sradicata per motivi di geografia, occupazioni, divorzi, abbandoni, con molti riferimenti alla precarietà dei lavori. I paesaggi sono altrettanti protagonisti: deserti, spiagge, campagne, specchi d'acqua, città, in vari momenti meteorologici e nel mutare della luce con le ore del giorno e le stagioni. Anche gli oggetti sono importanti, alcuni indicati, in modo 'americano', coi marchi commerciali, da una parte usati come marcatori sociali e locali, dall'altra fortemente legati alle emozioni, dei correlativi oggettivi affettivi.

Ma quello che conta più di tutto sono le storie,⁵² gli intrecci, che variano e si ripetono, dall'alcolismo alle malattie, morti e storie di amori e di sesso, tradimenti e fasi di apprendimento, fallimenti, relazioni impegnative e controverse tra familiari stretti, conoscenze altolocate: ricconi cileni, messicani, panamensi. E viaggi, lavori di ogni genere, soprattutto quelli degli americani randagi e precari. Le emozioni, tutte: amore, tristezza, gioie, senso di tragedia. E all'improvviso, qua e là, un lampo di luce, una speranza inguaribile e disperatamente vitale: "Qualche volta ti capita, per un secondo, di

⁵² "Quello che conta è la storia". Postfazione di Mark Berlin a *Sera in paradiso*. Il figlio maggiore riporta una frase della madre.

essere toccata da questa grazia, dalla certezza che invece ci sia qualcosa che conta, che conta davvero". "È così che funziona l'arte. Ferma la felicità nel tempo. Leggendo questo racconto, CD può riviverla tutte le volte che gli pare."⁵³ I racconti sono come delle sequenze cinematografiche composte da singole scene, istantanee o distese in più momenti. Sono scritti quasi tutti in prima persona, anche quando i protagonisti sono assolutamente distanti dall'autrice.

C'è un grande lavoro sulla scrittura centrato sul posizionamento: stare dentro le cose, ma con uno sguardo laterale, lucido, in modo da poter raccontare con partecipazione libera da accenti melodrammatici. Ne risulta una prosa solo apparentemente semplice, e in realtà molto sapiente, frutto di attenzione e di prove, di istinto, certo, ma anche di riflessione ("Ho bisogno di un sacco di tempo per sognare, per oziare, per pensarci e basta"). E di letture, tante e consapevoli.

Ho letto e letto e letto. Avevo buoni modelli. A influenzarmi sono stati i giovani poeti come Ed Dorn e Robert Creeley. Durante la mia giovinezza si dava risalto a scrittori come William Carlos Williams, che usavano una prosa americana estremamente chiara, semplice. Scrivevano della vita reale, e attingevano alla vita reale, senza infiorettarla ma essendo il più possibile vigili e razionali. Credo sia stato questo a influenzarmi di più, credo di avere imparato così. Quando ero una giovane scrittrice mi ha aiutata a non mettermi in mostra e a non tentare di essere romantica, o divertente, ma a lasciare che la storia fosse quella che era. I poeti Black Mountain, che conoscevo, avevano la chiarezza e la semplicità che cercavo.

⁵³ "Qui è sabato", in *La donna che scriveva racconti*, Bollati Boringhieri, Torino 2016: 426.

La scrittrice vuole cercare ciò che è emotivamente vero, benché non faccia esplicite dichiarazioni di poetica. Anzi, nell'Intervista è stupita che gliene venga attribuita una.

Sono stupita di avere tutta questa poetica! Non ce l'ho in mente quando scrivo. Scrivo solo quello che mi sembra vero. Emotivamente vero. Quando c'è la verità emotiva, il ritmo viene di conseguenza, e anche una bellezza dell'immagine, direi, perché vedi le cose con chiarezza. Per la semplicità di quello che vedi.

La voce di Lucia Berlin, mai affettata né traboccante, è estremamente comunicativa⁵⁴ nella sua voluta mancanza di esaltazione, forse soprattutto perché racconta situazioni dolorosissime in modo sobrio. È una voce difficilmente catalogabile, richiama altre arti più che altri scrittori. Oltre che far pensare al cinema, suona come il jazz: ritmo sincopato, con svolte e improvvisazioni. A volte con incroci di temporalità: lei che racconta ora e, intrecciata, la storia del personaggio nel passato. Abbondano elenchi, frasi nominali. Elenchi anche di minuscole esperienze, in cui si concentra l'atmosfera emotiva di un momento esistenziale transitorio e che testimoniano la precarietà propria e altrui.

La prima persona attribuita ai diversi protagonisti narranti e *parlata* con lo slang di ciascuno di loro, convive in modo originale con una sorta di narratrice semi-onnisciente. È un'insolita apertura del punto di vista.

⁵⁴ È quello che la scrittrice in effetti vuole: "Quando scrivi vuoi che qualcuno ascolti. Lo vuoi davvero. L'atto stesso dello scrivere, nel mio caso, scaturisce di solito da un senso di connessione. Oppure mi chiedo perché mi sento in armonia con questo posto o con queste persone o in questo lavoro o in questa situazione. E così l'atto dello scrivere è una connessione, un donare sé stessi". (Intervista cit.).

“In *Randagi* scrivo dal punto di vista di questa giovane tossicodipendente e racconto nel modo in cui parla. Ma uso la mia voce e il mio umorismo.” Tuttavia, è la stessa scrittrice a dirlo, l’aderenza al parlato e alla semplicità può essere ingannevole. “Per esempio, ne “Il mio fantino” stavo solo raccontando del fantino, esattamente come se stessi parlando con voi adesso, e invece no, perché lì dentro ci sono degli stratagemmi: lui è un dio azteco e Cenerentola. Perciò è artefatto.”

Se c’è chiaramente un filo che lega i vari racconti, però sia la materia che il colore narrativo possono essere molto diversi. Alcuni racconti sono duri, di un grottesco che vira all’orrore, mi viene in mente quello sul nonno dentista⁵⁵. I toni leggeri, anche umoristici, sono presenti spesso nelle situazioni più sconvolgenti. Anche il modo di raccontare varia, come dichiara nell’Intervista: “In realtà ogni nuova storia è una cosa a sé stante. Quando finisco un racconto penso: Caspita, questo funziona davvero per me, questa terza persona, quasi solo dialoghi. Ma la storia successiva va raccontata in un altro modo”.

Dunque il lavoro è assolutamente centrale negli scritti della Berlin, l’intenso e prolungato lavoro sulla scrittura, e il lavoro nel senso di ogni attività svolta per guadagnarsi da vivere. L’autrice, soprattutto negli anni vissuti tra Berkeley e Oakland, svolse vari impieghi, molto disparati, manuali e intellettuali. Insegnante di liceo, donna delle pulizie, infermiera in un pronto soccorso, centralinista, assistente di un medico, insegnante all’Università di Boulder, la sua ultima occupazione. Lavorava per mantenere sé stessa e i figli, madre sola con quattro ragazzini, e ricusata dalla ricca famiglia d’origine. A causa della ricerca

⁵⁵ “Il dottor H. A. Moynihan” in *La donna che scriveva racconti*: 16 e segg.

del lavoro, ma anche per sfuggire a situazioni difficili, lei e i figli si spostavano di continuo. “Una vita in cui restammo in media nove mesi in ogni abitazione,” scrive Mark Berlin nella postfazione citata. E tutto ciò in una situazione di alcolismo cronico e con una gravissima scoliosi che la obbligava a portare spesso un busto rigido e le procurava forti dolori.

L’efficacissimo, divertente e istruttivo *Manuale per donne delle pulizie* dà non casualmente il titolo all’edizione americana della prima raccolta. La protagonista fa la donna delle pulizie anche in “Il guardiano di nostro fratello”, nella seconda raccolta di racconti, *Sera in paradiso*⁵⁶.

Le occupazioni di cui si parla, quasi tutte dipendenti, sono svolte in condizioni di precariato, di disagio, sottopagate. L’unica situazione positiva, all’Università di Boulder, lavoro procuratole dall’amico poeta Ed Dorn, quasi la stupisce per la sua gradevolezza. Ma non ci sono esplicite denunce sindacali e sociali. La politica, quella praticata, concreta, non è presente. Ma è il fatto stesso di raccontare che è politico. Soprattutto nel modo sincero, diretto in cui scrive l’insegnante di scrittura creativa del carcere nel racconto “Qui è sabato” (tra l’altro dà una lezione molto efficace oltre che ai suoi allievi anche a tutte/i noi che siamo interessate/i alla scrittura) dove dice alla sua classe di detenuti che non ci sono *molte differenze tra la mente di un criminale e quella di un poeta*. “Entrambi vogliono migliorare la realtà”⁵⁷.

⁵⁶ *Sera in paradiso*: 232 e segg.

⁵⁷ “Il dottor H. A. Moynihan”: 426.

Roberta Mazzanti

Il talento umano e la verità narrativa.

Note a partire da Giulia Corsalini, La lettrice di Čechov

Il romanzo *La lettrice di Čechov* di Giulia Corsalini mi è molto piaciuto e ha innescato percorsi che sono andati a intrecciarsi ad altre letture. In primo luogo due romanzi che, come il suo, sono centrati sulle vicende di donne impiegate come badanti di anziani nell'Italia di oggi: *Quella metà di noi* di Paola Cereda e *La donna capovolta* di Titti Marrone⁵⁸; in seguito, alcuni scritti di autrici e autori che ho individuato seguendo il filo offerto da Corsalini, la quale in un saggio su Parise e Čechov tocca il tema del "talento umano" ⁵⁹ e mi ha portato a leggere o rileggere alcuni racconti di Čechov e pagine dai *Sillabari* di Parise⁶⁰; nonché i racconti di Lucia Berlin pubblicati nella raccolta *A Manual for Cleaning Women*⁶¹, che possiedono affinità e divergenze con i romanzi di Corsalini, Cereda e Marrone, ma anche con i racconti di Čechov.

⁵⁸ Paola Cereda, *Quella metà di noi*, Giulio Perrone, Roma 2019; Giulia Corsalini, *La lettrice di Čechov*, Nottetempo, Milano 2018; Titti Marrone, *La donna capovolta*, Iacobelli, Roma 2019.

⁵⁹ Giulia Corsalini, "Paura, degli altri e della morte, nei «Sillabari» di Parise", pubblicato il 18/12/2015 in Griselda on line, Il portale di letteratura, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it>

⁶⁰ In particolare, di Anton Čechov "L'angoscia", "Una storia noiosa", "La signora col cagnolino" e "Mia moglie", in *Racconti*, i primi tre trad. da Ercole Reggio e Marussia Shkirmantova, il quarto da Ettore Lo Gatto, Garzanti 1965/1975; di Goffredo Parise le voci "Felicità", "Malinconia", "Pazienza-Primavera", "Solitudine", in *Sillabario no. 2*, Mondadori, Milano 1982.

⁶¹ Lucia Berlin, *A Manual for Cleaning Women. Selected Stories*, Picador, New York 2015; le citazioni qui sono tratte da *La donna che scriveva racconti*, trad. it. di Federica Aceto, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

Verità: è il tema che compare con insistenza e con una doppia valenza in tutte queste scritture; in una prima forma, la più evidente a chi legge, si tratta del dilemma fra la verità interiore (o meglio, *le* verità, perché si tratta di molti frammenti di verità personali) di ciascuno dei personaggi, e ciò che gli altri tentano di intuire o indagare su di loro, oppure ciò che gli altri non riescono a vedere. Esempolari sono due citazioni da Čechov, rilevanti anche per l'ispirazione che Corsalini dichiaratamente trae dallo scrittore russo.

La prima viene dal racconto "La signora col cagnolino", e si riferisce al protagonista maschile di questa vicenda di adulterio e amore clandestino, Gùrov:

Egli aveva due vite: una in piena luce, che vedeva e conosceva chiunque volesse, vita piena di verità e menzogne convenzionali; e un'altra che si svolgeva in segreto. E per una strana coincidenza di circostanze, forse casuale, tutto ciò che era per lui importante, interessante, indispensabile, tutto ciò ch'egli aveva in sé di sincero e di schietto, e formava come il cuore della sua vita, ecco, rimaneva ignorato dagli altri. Al contrario, quel che era menzogna, e l'involucro per così dire di cui si copriva [...] tutto questo era in piena evidenza. [...] Il "velo del mistero", come i veli della notte, copre sempre negli altri la vera vita, quella che conta. Ogni esistenza particolare riposa sul mistero.⁶²

Nelle trame, pur molto diverse tra di loro, delle autrici italiane che propongo di accostare, ricorre costante il tema della verità: le tre badanti – una ucraina, una italiana, una moldava – sono donne colte, laureate e

⁶² Anton Čechov, "La signora col cagnolino", in *Racconti*, trad. di E. Reggio e M. Shkirmantova: 1208.

letterate, parlano un ottimo italiano ma sono obbligate a celare queste qualità sotto un'apparenza dimessa e sprovveduta perché rischierebbero di perdere il posto se si mostrassero pari o superiori alle loro datrici di lavoro. Sono anche madri che vivono dolorose difficoltà nella relazione con i figli e la famiglia d'origine, ai quali tengono nascosti passaggi cruciali della propria vita. Sono profondamente consapevoli della loro condizione di "salarie della cura" e dei sacrifici che devono affrontare, primo fra tutti lontananza dalla famiglia e la solitudine, nonché la svalutazione sociale di un lavoro a contatto con i tabù della malattia e della morte. Si trovano infine a gestire un complesso rapporto con i familiari dei loro assistiti, costretti a loro volta a operazioni di cura "gratuita" che tentano di evitare generando in loro misconosciuti sensi di colpa e feroci forme di aggressività domestica, strategie di offesa/difesa che innervano tutte le vicende.

Il denaro, o meglio la questione del 'debito' segna tutte le dinamiche familiari e sociali; lo svelamento dei segreti fa progredire le trame e colloca la rivelazione della verità al centro di ciascuno dei romanzi (verità interiori, ipocrisie nei rapporti tra badanti e datori di lavoro, mistificazione della gratuità nelle relazioni di cura).

L'illusione del riscatto da una condizione di rinuncia e solitudine accomuna le tre personagge, per altri aspetti completamente dissimili l'una dall'altra, e Corsalini lascia alla voce di Nina, protagonista e narratrice del romanzo, la definizione di questi sentimenti: "[...] tutto quello che Čechov riesce a dire circa l'infinita perdita umana e le aspettative deluse, la sua perfetta narrazione dell'inadempienza dei destini [...]". Nonostante la consapevolezza dell'illusorietà di una nuova

vita italiana riscattata dal miserabile lavoro di badante in favore di un impegno di studio e docenza letteraria, una vita in cui la propria solitudine si stemperasse nell'intesa con la solitudine altrettanto malinconica e tenace del professore italiano che le offre l'incarico temporaneo all'università, Nina si riscalda più volte al tepore di una fantasia di rinascita: "Ricominciare qui una nuova fase della vita, nell'illusione che sia ancora possibile, sulla soglia dei cinquant'anni, vivere con entusiasmo, nutrire delle aspettative fondate, sottrarre all'esistenza irrigidita alcune possibilità superstiti e da loro uno sviluppo, rompendo i vincoli con il passato".⁶³

Il dilemma fra lucidità e fantasticheria è comune a tutte le personagge dei tre romanzi; mi manca purtroppo lo spazio per mostrare come viene raccontato da Cereda e Marrone, con accenti spesso apertamente ironici o addirittura comici, mentre in Corsalini risuona toccando piuttosto corde malinconiche:

[...] si avvicina per me il tempo in cui mi sarà preclusa ogni possibilità di cambiamento. Tanto vale che io riconosca come stanno le cose. È in questa terra che ho iniziato a invecchiare, che ho conosciuto cioè una felicità crepuscolare in ogni istante consapevole della sua fine - aggrappata a me stessa in un'ultima e impudica energia di desideri da tempo inibiti -, forme di dolore assoluto e senza ritorno, e un amore senile. Se devo rinnegare tutto, difficile dire che cosa mi resta.⁶⁴

Nina sa ben riconoscere la velleità delle sue aspirazioni, ma

⁶³ Corsalini: 146.

⁶⁴ Corsalini: 160.

non rinuncia ad avere delle aspettative di bene che riguardano la figlia, sé, gli altri; aspettative per un verso indefinite, come se il bene fosse difficile da formulare, per l'altro poggiate su alcuni gesti concreti e avvertimenti vivi: mettere insieme dei risparmi per aiutare Kàtja, scrivere un saggio che la accrediti tra gli studiosi, assumersi una responsabilità di tipo umanitario, provare sdegno per le ingiustizie. Malgrado tutto, Nina ha una predisposizione alla fiducia.⁶⁵

Sono convinta che nella creazione della personaggio della badante-studiosa (a partire dallo spunto reale di una giovane donna ucraina di cui si parlava nell'Istituto di Italianistica in cui Corsalini ha lavorato e dalle esperienze autobiografiche di contatti, amicizie e viaggi con donne ucraine incontrate nel corso della loro permanenza in Italia come badanti), la scrittrice di Recanati abbia elaborato un suo tema cruciale, quello del 'talento umano'; ne scrive anche in un bel saggio dedicato a Parise e a Čechov, dove riporta le considerazioni di Raffaele La Capria:

In un suo racconto Čechov scrive che esistono talenti letterari, drammatici, artistici, ma egli preferisce un particolare talento, il talento umano. (...) Mi ricordo che anche Goffredo Parise mi diceva che lui più che al talento letterario dava la preferenza al talento umano, e che cosa sia poi questo talento umano non è facile dire, ma certo esso nasce da una grande comprensione della sofferenza dell'altro, una comprensione fatta di pietà e immedesimazione, che ha un carattere conoscitivo.⁶⁶

⁶⁵ *Le donne dell'Ucraina. Intervista a Giulia Corsalini*, a cura di Alessandra Montesanto, by Per i Diritti Umani, 15 gennaio 2019.

⁶⁶ Corsalini, "Paura, degli altri e della morte, nei 'Sillabari' di Parise".

La seconda citazione cechoviana è funzionale al discorso sulla 'verità narrativa' della storia che l'autore/autrice di questi testi si propone di mettere sulla pagina, interrogandosi su quali siano gli stratagemmi più efficaci per restituirla nel modo migliore; la riflessione di Lucia Berlin dà luogo a un racconto dalla natura ambigua tra autobiografia e invenzione, "Punto di vista", che si apre con un rimando al Čechov dello struggente *Grief*, in italiano *L'angoscia*. L'esergo scelto dallo scrittore è programmatico: *A chi mai canterò la mia tristezza?*. La vicenda è quella di un povero vecchio, un vetturino che lavora sotto la neve e, mentre trasporta clienti indaffarati o indifferenti, tenta di confidare la pena per la recentissima morte di un figlio; ma nessuno gli bada, finché nella notte il pover'uomo si ritrova a parlarne alla sua cavallina.

"Al figlio, quando è solo, non può pensare... Parlare di lui con qualcuno può, ma pensare solo e disegnare a se stesso la figura di lui è penoso e insopportabile...". E poche righe più sopra, il vetturino riflette, quasi volesse darsi una ragione del perché nessuno lo voglia ascoltare:

Presto farà una settimana che il figlio è morto e lui non è riuscito a parlarne con nessuno... Bisogna parlare con metodo, con qualche pausa... Bisogna raccontare come il figlio si è ammalato, come ha sofferto, che cosa ha detto prima di morire, come è morto... [...] Chi ascolta deve dare in esclamazioni, deve sospirare, fare lamenti... Con le donne sarebbe ancora meglio. Anche se sono stupide, danno in singhiozzi dopo due parole.⁶⁷

⁶⁷ Anton Čechov, "L'angoscia" in *Racconti*: 69.

L'allusione alla capacità di uno scrittore di risvegliare e tenere desta l'attenzione del suo pubblico è più che evidente.

A sua volta, Berlin ritorna sulla questione della tecnica narrativa: "Immaginate il racconto di Čechov 'Angoscia' narrato in prima persona. Un vecchio ci dice che gli è da poco morto un figlio. Ci sentiremmo in imbarazzo, a disagio, persino annoiati, reagiremmo proprio come i clienti del cocchiere nel racconto". Poi si rivolge direttamente ai lettori: se lei proponesse la semplice vita di una solitaria cinquantenne impiegata come segretaria di un medico, narrandola in prima persona con la voce della donna stessa, chiunque la troverebbe noiosa e la rifiuterebbe. Ma la stessa materia, trattata in terza persona, susciterebbe invece curiosità:

Pensereste, diavolo, se la narratrice ritiene che ci sia qualcosa da scrivere a proposito di questa creatura scialba dev'essere così. Continuiamo a leggere, vediamo cosa succede. In realtà non succede niente. Anzi, il racconto non è ancora stato scritto. Ciò che spero di fare, combinando fra di loro una serie di intricati dettagli, è rendere questa donna talmente credibile che voi non potrete fare a meno di provare compassione per lei.

E con maestria sviluppa la banale storia di Henrietta fino all'imprevisto piccolo colpo di scena finale, in cui la narratrice e la sua personaggio si alternano in poche righe finché "io" e "lei" coincidono in una prima persona che tuttavia si cela ancora in parte, lasciando insoddisfatta la nostra curiosità: "Nel vapore del vetro scrivo una parola. Che cosa? Il mio nome? Il nome di un uomo? Henrietta? Amore? Qualsiasi essa sia, cancello di corsa la parola prima che qualcuno possa vederla".⁶⁸

⁶⁸ Lucia Berlin, *La donna che scriveva racconti*.

Intervistata sul processo di selezione di "storie vere" poi trasfuse nella scrittura romanzesca di *Quella metà di noi*, Paola Cereda dichiara: "Io lavoro sulla verità narrativa, cioè su come la gente si racconta la sua propria storia. Non mi importa che la versione sia vera o falsa, mi importa capire perché è utile a chi la racconta. Raccolgo molte storie e poi le trasformo, in parte per tutelare chi me le ha regalate, in parte perché [...] quando scrivo voglio provare meraviglia. Voglio fare anche io, proprio come il lettore, la fatica di andare verso la possibilità di scoprire, riuscire o fallire".⁶⁹

Se per Lucia Berlin la scrittura "è un posto dove andare. Senza dubbio è un posto [...] in cui sento di trovare la parte onesta di me"⁷⁰, anche Titti Marrone cerca nella scrittura romanzesca de *La donna capovolta* una esperienza di rivelazione interiore:

I personaggi di Eleonora e Alina, le due voci narranti del mio romanzo, si sono andate formando in me nel tempo lunghissimo dell'assistenza alla mia anziana madre. Nascono dunque da un'esperienza diretta e difficile, ma sono emerse nella narrazione all'insegna di una scommessa: fare tesoro di quello che avevo vissuto per guardarmi dentro e raccontarlo con gli strumenti dell'ironia e dell'autoironia.

⁶⁹ Intervista a Paola Cereda di Andrea Cappuccini e Chiara Mogetti, posted on 1 luglio 2019 by SCUOLADELLIBRO in BLOG <https://www.scuoladellibro.it/intervista-a-paola-cereda-candidata-al-premio-strega-2019/>

⁷⁰ Intervista a Lucia Berlin di Kellie Paluck e Adrian Zupp, due suoi specializzandi dell'Università di Boulder, 1966; citata anche da Maria Letizia Grossi, "Distanze variabili. Lucia Berlin tra ironia ed empatia", e Luciana Floris, "Il lavoro della scrittura. Tecniche, processi, strategie della creazione letteraria", entrambi in questa raccolta di interventi.

Ma al tempo stesso, anche Marrone punta l'obiettivo sulla realtà circostante e nelle vicende "di involontaria, feroce comicità" che coinvolgono le due protagoniste, donne

capovolte perché costrette dalle circostanze a rovesciare le proprie visioni del mondo e dei rapporti [...] emerge su tutti il tema delle badanti, migranti che crediamo integratissime nelle nostre famiglie ma in verità ben lontane dall'esserlo, insieme con un problema non esplorato a sufficienza: la difficoltà di praticare una vera accoglienza nei confronti di qualcuno che si lascia alle spalle gli affetti per farsi carico di assistenze pesantissime, la difficoltà di adeguarsi a ruoli e modi di vivere così diversi da quelli del proprio Paese di provenienza.⁷¹

⁷¹ "La donna capovolta di Titti Marrone, incontro con l'autrice", in *Letteratitudine*, 11 aprile 2019, <https://letteratitudinenews.wordpress.com/2019/04/11/la-donna-capovolta-di-titti-marrone-incontro-con-lautrice/>

Gisella Modica

Il lavoro tra eccedenza e irriconoscenza:

Lucia Berlin e Chiara Ingraio

In quella casa dove una moglie, una figlia, una madre
lavorano invisibili senza riconoscimento e riconoscenza
Liliana Rampello

Se è vero che “prima di poter scrivere si deve vivere”⁷² bisogna aver vissuto molte vite come Lucia Berlin – bambina di strada in Texas; ricca adolescente in Cile; giovane *bohémienne* al Greenwich Village; moglie di un pittore, poi di un musicista e di un eroinomane; madre di quattro figli, alcolizzata – per scrivere quei racconti. Molti sono storie di lavoro, quasi sempre precario, ambientate nei pronto soccorso, in discariche, lavanderie a gettoni, studi medici, case; raccontano lotte di classe, fallimenti, solidarietà tra miserabili, emarginazione, violenza di strada, dipendenza da droga e alcol. Le protagoniste sono casalinghe, infermiere, addette alle pulizie, immigrate. Berlin racconta attingendo a piene mani, come a un granaio, all’esperienza personale. Nel racconto “Lutto”, scrive in forma autobiografica: “Amo le case, le cose che mi raccontano, e questo è uno dei motivi per cui non mi dispiace *fare la donna delle pulizie*. È proprio come leggere un libro”. Partendo dall’esperienza di assistente in un ambulatorio medico, in “Taccuino del pronto soccorso” (1977) confida al lettore/trice: “Mi piace il mio lavoro al pronto soccorso. Sangue, ossa, tendini. Resto senza parole davanti al corpo umano, alla

⁷² Liliana Rampello, *Il canto del mondo reale* Il Saggiatore 2005

sua capacità di resistenza [...] Il ritmo e l'eccitazione di dieci o quindici persone [...] è come la sera della prima a teatro"⁷³.

Anche quanto racconta Chiara Ingrao in *Dita di Dama* è autobiografico: le lotte operaie nel settembre del '69, l'autunno caldo "quando i metalmeccanici facevano più effetto del papa". "Giorni allegri e feroci e più veloci della luce"⁷⁴ che l'autrice ha vissuto come dirigente della Fiom. Dietro ogni personaggio - Francesca, Maria, Ninanana, Aroscetta, Mammassunta, Briscoletta, Ginetta - operaie alla Voxon che l'autrice intervista 35 anni dopo - c'è un frammento della sua vita. Maria, prima crumira, poi delegata sindacale che annota nel taccuino "i bisogni delle compagne rimaste dietro di lei in mezzo ai fumi di stagno - il male agli occhi, la mensa che fa schifo, il mal di testa per il troppo rumore, il torcicollo per la corrente d'aria" - è alter ego di Ingrao che si occupava di vertenze sindacali; come Francesca, voce narrante del romanzo, che fa l'avvocata delle operaie e parla di gentilezza nel sindacato - "Che cosa ridicola!": un triplo gioco di specchi.

"Io stessa mangio con quelle eleganti posate" scrive in modo più diretto Berlin raccontando la monotona quotidianità delle domeniche "disperate" e ripetitive di Henrietta, infermiera innamorata del dottore che consuma la misera cena con finissime posate italiane⁷⁵. Entrambe raccontano di donne non emancipate - come Maggie May, donna delle pulizie, o la donna senza nome del pronto soccorso⁷⁶ - ma che mostrano una "competenza d'esserci", un "sapere stare al mondo" - come Maria

⁷³ Lucia Berlin, *La donna che scriveva racconti*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

⁷⁴ Chiara Ingrao, *Dita di Dama* La Tartaruga, Milano 2009.

⁷⁵ Berlin, "Punto di vista" in *La donna che scriveva racconti*, cit.

⁷⁶ Berlin, "Manuale per donne delle pulizie"; Taccuino del pronto soccorso" in *La donna che scriveva racconti*, cit.

che con le sue “dita di dama affusolate e veloci” voleva fare la pianista e invece fa l’operaia “in una fabbrica di televisori modernissima [...] infilando fili colorati nel buco giusto”. “Con quei seni che arrivavano sempre prima di lei, compressi dentro la camicetta, dominava la scena, prepotente e indomabile” (Ingrao). Eppure dentro la fabbrica Maria si sente invisibile come una “cacchettina di mosca spiaccicata dentro a uno stanzone enorme” “un luogo a misura d’uomo: tanto per bere, tanto per la sigaretta, tanto per andare in bagno”. La spaventano quei camici tutti uguali e “quelle facce indistinguibili tutte gialle di neon. Io non sarò mai come voi, pensava”.

Questa “competenza” Luisa Muraro la definisce una “superiore capacità di *sentire*” che ha origine in una naturale propensione delle donne a eccedere, sporgersi verso un mondo che non c’è, e che “va riconosciuta per sé stessa come un saper tenersi in presenza del mondo”⁷⁷. Un’ “eccellenza” che le donne in passato hanno mostrato nel lavoro, tradotta in affettività, ironia, relazioni, solidarietà, sapere esperienziale, e che ne costituiscono quella stessa “eccedenza” incarnata da Maria. Oggi che le logiche neoliberali dell’autoimprenditorialità ripropongono forme discriminatorie simili a quelle patriarcali degli anni ‘50 (per esempio dimissioni in bianco o licenziamento in caso di maternità); oggi che la riproduzione sociale viene privatizzata promuovendo il ritorno a casa delle donne e il lavoro è sempre più escludente “misurato su un individuo maschio privo di impegni domestici, mobile geograficamente e disponibile a lavorare un tempo

⁷⁷ Luisa Muraro, *Non è da tutti L’indicibile fortuna di nascere donna*, Carrocci, Roma 2011.

smisurato”, le donne portano spaesamento, solitudine, perdita affettiva, crisi di senso. Portano “struggente depotenziamento”, estraneità, scegliendo molte di separare il privato dal mercato per “la paura di essere risucchiate senza resti”⁷⁸.

Di fatto, le battaglie attinenti al lavoro intraprese dalla fine degli anni '50 dall' Udi, e dagli anni '70 in poi dal femminismo non hanno trovato adeguato riconoscimento in politica e nella società: il nesso lavoro-maternità-cura, mantenuto nell'invisibilità, rimane tuttora irrisolto⁷⁹.

Luisa Muraro individua le cause di tale insuccesso nel fatto che le donne stentano a “riconoscere” il valore della propria esperienza lavorativa ridimensionata - a partire dalle dirigenti dell'Udi che lottavano per l'emancipazione - a rivendicazione vittimistica e piena di risentimento: “un'ingiustizia da sanare. “L'interpretazione in termini di giustizia negata [...] rimpicciolisce ciò che molte donne mettono in gioco nei rapporti col mondo”. Un mondo fatto d'invenzioni “la cui ricerca potrebbe farci scoprire cose impensate”. Che tale mancato riconoscimento perduri, diventando “irricoscenza”, lo dimostra il premier Conte che nel suo discorso alla Camera di agosto parlando di battaglia per la parità di retribuzione e per i servizi sociali anziché riconoscerne il diritto, l'ha definita “un omaggio del governo a tutte le

⁷⁸ DWF 2018, 3 luglio-settembre *Lavori Aperti* ed. Associazione Utopia.

⁷⁹ Carole Pateman scrive “la specificità femminile non trova riconoscimento. L'adesione inconsapevole a questo patto iniquo è alla base di una vita di soggezione.” *Il contratto sessuale I fondamenti nascosti della società moderna*, Moretti & Vitali, Bergamo 2015.

donne". Saper riconoscere l'eccellenza "non è impresa agevole", scrive Muraro. In quanto "indimostrabile" "semplicemente si mostra"⁸⁰.

Per mostrarla e sottrarla all'invisibilità, Berlin e Ingrao fanno uso nel racconto di alcuni dispositivi: raccontano "dagli angoli delle cose" cose marginali, perché è nei dettagli che essa si annida. Delle lotte alla Voxon Francesca racconta infatti "particolari politicamente irrilevanti": i finti svenimenti per ottenere l'aria condizionata o quel mettere in mostra "mezzo metro di cosce esposte all'aria", come provocazione davanti al capo del personale "con gli uomini che strabuzzavano gli occhi" (Ingrao).

Usano l'ironia per equilibrare il peso, a volte l'orrore della storia raccontata, mescolata al senso di sorpresa, come di fronte all'inatteso, grazie al cui filtro "*lavorare al pronto soccorso è come la sera della prima a teatro*" (Berlin). Perché solo la capacità di stupirsi, come durante l'infanzia, apre il passaggio all'invenzione. Come quella del camice "color pesca setoso e brillante [...] infilato così com'era senza niente sotto" (Ingrao) che Francesca inventa per Maria per farle passare la paura di essere uguale alle altre.

Tali dispositivi, mi domando, possono essere presi in prestito e usati anche fuori dalla fiction, nel lavoro reale, affinché l'irricoscenza si trasformi in ri-conoscimento, e l'eccellenza "abbia valore in moneta sonante per la nazione"?

La frase virgolettata è di Virginia Woolf, a cui ricorro perché maestra insuperabile nell'aver fatto uscire dall'invisibilità del suo

⁸⁰Muraro *Non è da tutti*.

indeterminato fluire il vissuto, dandogli “la forma che diventa *propria*” “che rende visibile il suo stesso darsi invisibile” (Rampello).

Rendere visibile il *di più* che le donne hanno immesso nel lavoro (oltre che nella vita) sembra un passaggio urgente perché, scrive Ida Dominjanni su DWF, è sull’ eccedenza che bisogna fare leva come forma di resistenza al neoliberismo che tenta di catturare la differenza femminile. È necessario, per “dire la verità” sulla propria esperienza di lavoro, scrive Rampello, “giocarla simbolicamente perché abbia esistenza un’altra interpretazione di quella stessa realtà” e non diventare complici della menzogna.

Ma dire la verità non basta, ci ricorda Berlin: “*Si può mentire e allo stesso tempo dire la verità. Esagero molto, e confondo realtà e finzione, ma davvero non mento mai*”. Lo prendo come un invito a “irrobustire e affinare l’immaginazione”⁸¹ essendo questo *di più* materia invisibile.

*Immagina che il lavoro è infatti il titolo del Sottosopra rosso nel quale, dopo aver elencato tra le proposte politiche una “nuova autocoscienza” per “incominciare a raccontare [...] il senso del lavoro, del fare le madri e i padri, del bene della Terra”, le autrici del manifesto invitano le lettrici a “guardare oltre e forzare i confini [che] dà vantaggi e fa crescere la libertà”*⁸².

⁸¹ Luisa Muraro, *Immaginazione e politica. La rischiosa vicinanza tra reale e irreale*, a cura di Diotima, Liguori, Napoli 2009.

⁸² *Sottosopra* ottobre 2009, a cura del gruppo lavoro della Libreria delle donne di Milano.

Nadia Setti

Lo scandalo della gratuità: scrivere, vivere, lavorare.

Quale contratto? Quale valore? Quali narrazioni?

Siamo d'accordo che qualsiasi lavoro merita ricompensa, meglio salario, paga, tuttavia ci rendiamo conto che molti lavori non sono considerati come tali o meglio non sono retribuiti al loro giusto 'valore', fermo restando che bisogna determinare *chi* stabilisce il *giusto valore*, in genere il datore di lavoro; nel migliore dei casi è il risultato di una negoziazione, di un contratto. Tuttavia nel caso del 'mestiere di scrivere' è la persona che scrive, che crea, che compone che effettua il lavoro *fuori contratto*. Se contratto c'è (pubblicazione, mostra, concerto) questo viene dopo quando l'opera è finita.

Qual è il 'giusto' salario della scrittura?

Esiste una dimensione che potrebbe definirsi provvisoriamente dell'*inestimabile (hors prix)*, incalcolabile, un eccesso di valore che sconfinava e scompiglia i parametri dei valori dell'economia globale del PIL? Il termine 'gratuito' deve essere sottoposto a discussione: come è possibile che in una cultura ultra-liberale e quasi esclusivamente capitalista qualcosa ecceda il valore monetario? D'altra parte qualsiasi lavoro di creazione è valutabile in termini esclusivamente monetari?

Tra le metafore del linguaggio economico, è usuale la circolazione (di denaro, azioni, merci) che si effettua attraverso degli scambi (di denaro, merci, persone). Tra le persone che circolano di più nella società attuale, ci sono certamente le donne di servizio, in genere migranti, che hanno già viaggiato dal loro paese fino alla città, alle case in cui svolgono

i loro lavoro. Nei racconti di Lucia Berlin raccolti in *A Manual for Cleaning Women* è proprio la circolazione della narratrice da una casa ad un'altra, una specie di *stream of consciousness* in cui emergono numerosi flashback della propria storia (segnata dal lutto) che mette in evidenza la realtà quotidiana del lavoro 'domestico' che è lavoro e pensiero umano, economia reale, più metonimica che metaforica. Non è la Londra di Mrs *Dalloway*, ma si potrebbe immaginare che la domestica di una certa Mrs *Dalloway* percorre in autobus le vie di Oakland e pensa, ricorda, racconta...

La mia ipotesi riguarda la possibilità di immaginare, pensare, margini di manovra che destabilizzano le leggi del mercato del lavoro (contratto, retribuzione, salario, valutazione, ricompensa) cioè di un'economia dominante che produce massivamente linguaggi, corpi, relazioni. Eppure pratiche po-etiche, della cura dei corpi, dei linguaggi, delle relazioni, testimoniano qui e là di altre possibilità di 'valutare' cioè di far giocare altrimenti riconoscenza e riconoscimento: lavoro, vita, lingua, scrittura.

L'epistolografia di Marina Tsvetaeva (1882-1941) è una testimonianza dei suoi tentativi di sopravvivere in un'epoca tragica. In particolare, tra il 1922 et il 1939, scrive a Anna Teskova, una cara amica che ha incontrato a Praga: non c'è lettera, non c'è giorno, che la poeta non cerchi un mezzo per vendere il suo lavoro, cioè le sue poesie, non racconti le sue difficoltà per mettere insieme un "salario minimo garantito" per sé e la sua famiglia (due figli e un marito); insomma esprima il bisogno di chi non ha altro che il proprio lavoro di poeta per vivere. Marina s'ingegna - per così dire e sa fare i conti!:

Le chiedo un gran servizio, forse un po' imbarazzante: c'è qualcuno tra le sue conoscenze, che avrebbe un abito lavabile, semplicissimo? Ho trascorso l'inverno nello stesso abito di lana, che ora è un cencio. Non importa che non sia bello – in ogni caso non ho l'occasione di uscire – un semplice abito. Per il momento non posso comprare un tessuto per cucirne uno: ieri 100 corone all'ostetrica per tre visite, tra qualche giorno 120-150 corone per il carbone per 10 giorni, la cauzione per la bilancia (100 corone) più le medicine, per i prodotti igienici! – l'abito è impensabile.⁸³

Certo il suo grande amico e poeta, Rainer Maria Rilke, – a cui scrive ugualmente ma non per chiedere soldi o vestiti – non aveva le stesse preoccupazioni, dal momento che varie signore, aristocratiche e mecenate, l'avevano ospitato nelle loro lussuose dimore affinché potesse scrivere in santa pace! Chissà perché la migrante russa Marina non ha mai trovato una principessa Thurn und Taxis che la ospitasse?

Le parole di Marina Tsvetaeva ci portano verso un'altra serie di considerazioni, altrettanto attuali, che riguardano un'economia globale sempre più discriminatoria in cui la produzione del vivente, in buona parte quella delle donne, non conta, è anzi impensabile. Anche se, è il caso di ricordarlo, produce dei servizi (alla persona) che non sono più gratuiti (assistenza alle persone fragili, disabili) ma il cui salario è di gran lunga inferiore alle remunerazioni del capitale. Anzi lo scarto è tale che nessun paragone è perfino immaginabile.

Che cosa è più 'imbarazzante', la richiesta di un vestito (a titolo gratuito) o l'inestimabile della poesia (atto gratuito?) E che ne è del

⁸³ Marina Cvetaeva, *Deserti Luoghi. Lettere 1925-1941*, Biblioteca Adelphi, Milano 1989.

valore del lavoro simbolico, carnale, incarnato, che senso può avere oggi un 'contratto umano'? che parte hanno le donne (altrimenti e variamente creatrici) in questo contratto?

Negli innumerevoli commenti a *A room of one's own* e a *Three Guineas* di Virginia Woolf, si è varie volte evocata la "stanza tutta per sé" e la mitica *society of outsiders*, la società delle estranee, ma forse meno la rendita necessaria per permettere alla scrittrice di dedicarsi alla scrittura e alle "estranee" di farsi un'opinione libera e indipendente, cioè senza nessun condizionamento.

Comincio dal capitolo terzo delle *Tre ghinee*. Bisogna premettere che l'economia del periodo in cui Woolf scrive i suoi saggi è quella degli imperi coloniali – dunque dello sfruttamento, oggi si direbbe estrazione, delle risorse dai paesi colonizzati verso i paesi colonizzatori – e della guerra.

Credo che non si siano abbastanza esaminate e commentate le condizioni o regole di questa società delle estranee (anzi una contro-società rispetto all'associazione "per la pace e contro la guerra" che fa la richiesta di contributi finanziari). Woolf oppone a tale richiesta un ragionamento logico impeccabile. Le marginali/straniere s'impegnerebbero – scrive Woolf nel 1938 – a guadagnarsi da vivere, cioè a esercitare una delle professioni aperte alle donne, ma non solo, a crearne delle nuove, in cui possano esercitare liberamente il loro diritto di opinione. Da notare il cambiamento: nel 1928, le 500 ghinee di rendita provenivano dal testamento di una zia che aveva abitato in una regione dell'Impero Britannico, l'India, nel 1938, le estranee devono guadagnarsi da vivere entrando nel mondo del lavoro. Questo non per dire che Woolf

ignora che ci sono già molte donne che lavorano, anzi lavorano duramente per salari di miseria nell'Inghilterra industriale. Ma le preme puntare sulla necessità di permettere l'accesso delle donne all'educazione, e quindi a professioni di alto livello⁸⁴. Ma non basta, Woolf insiste: le lavoratrici non rimunerate devono insistere per ottenere un salario: figlie e sorelle di uomini colti che [...] sono attualmente pagate in natura, alloggio, cibo, con un salario derisorio di 40 ghinee l'anno. Ma, soprattutto – continua Woolf, inesorabile – si deve chiedere allo Stato “di pagare un salario alle madri degli uomini colti.” Perché? È la sola condizione per rendere le donne sposate libere di decidere se essere d'accordo o meno con i mariti. I gruppi che si costituirono intorno al salario del lavoro domestico trovarono in queste righe delle *Tre Ghinee* il loro riferimento:

If your wife were paid for her work, the work of bearing and bringing up children, a real wage, a money wage, so that it became an attractive profession instead of being as it is now an unpaid profession, an unpensioned profession, and therefore a precarious and dishonored profession, your own slavery would be lightened.⁸⁵

L'esempio di Marina è estremo proprio perché la tensione e il conflitto tra il “lavoro duro” della sopravvivenza – andare a comprare le

⁸⁴ Almeno questa è un'ipotesi ma sarebbe certamente da verificare.

⁸⁵ Virginia Woolf, *Three Guineas*, (1938), Penguin Books, London 1977: 128. “se sua moglie ricevesse uno stipendio, un vero stipendio in denaro, per il lavoro che svolge, il lavoro di fare figli e di allevarli, in modo che quella di moglie e madre diventasse un professione ambita invece di una professione senza paga e senza pensione e quindi precaria e disonorevole, come è ora, anche la sua Schiavitù ne verrebbe alleggerita”. [*Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano 1975, trad. di Adriana Bottini].

patate, quando ci sono, preparare la cena, accudire ai figli – tutto ciò che può sembrare la ‘banalità del quotidiano’, riducono il tempo per l’altro lavoro, il fare poetico, la scrittura. Tuttavia anche se i tempi sono diversi come calcolarne la spesa, il costo? Come risolvere la faccenda dell’incalcolabile? Scrivere è un servizio? A chi serve? non certo allo Stato, altrimenti lo scrittore, la scrittrice diventerebbero funzionari/e statali, certo remunerati/e, ma con quale contratto? Alcuni scrittori, tra gli amici di Tsvetaeva, hanno accettato di diventare stipendiati statali in URSS, non saprei definirli intellettuali organici... In ogni caso Tsvetaeva avrebbe rifiutato un tale ruolo. Tuttavia le sue poesie hanno un prezzo, per le sue poesie si esige un pagamento.

Possono esserci altri tipi di ‘contratto’ che permettono alla scrittrice di occuparsi esclusivamente della propria scrittura (lavorare gratis?) mentre qualcuno/a fa il resto, la spesa, la cucina, le faccende di casa? Si potrebbero menzionare numerosi romanzi di cui sono protagoniste la scrittrice e la sua domestica o assistente o segretaria. O amica. Ne cito alcuni. Penso per esempio all’*Autobiografia di Alice B. Toklas* di Gertrude Stein⁸⁶ che fa della compagna Alice Toklas la narratrice della ‘loro’ vita o meglio di quella della scrittrice Stein con l’amica Alice. Alice batte a macchina i libri di Gertrude, ma si occupa anche della cucina, come testimoniano i libri che pubblicherà in seguito, dopo la morte dell’amica e amante⁸⁷. Come definire questo contratto?

⁸⁶ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), ebook, The University of Adelaide, 2014.

⁸⁷ Alice Toklas, *The Alice B. Toklas Cook Book*, Harper & Brothers, New York 1954; le sue memorie *What is remembered*, North Point Press, San Francisco 1985.

Anche in questo caso si pone il problema di come sono calcolati il lavoro di cura e il lavoro intellettuale. Alla stessa tregua? Se non esiste contratto 'scritto', il lavoro è 'come dovuto', gratuito, senza prezzo, oppure c'è un contratto tacito accettato da entrambe le parti (è il caso forse di Alice e Gertrude, ma anche di molte coppie di scrittori, poete, artisti/e) in cui la ricompensa, il riconoscimento è affettivo e intellettuale. Si tratta in ogni caso di una gestione intra muros, coniugale, tra partner, che non mette in causa il contratto socio-economico.

Per Tsvetaeva non ci sono aiuti extra: lei riunisce in una sola persona la poeta, l'autrice, e quella che cura la casa e la famiglia, la domestica.

In molti altri casi i ruoli si dividono, la padrona scrittrice e la domestica analfabeta. È il caso di un libro straordinario e famoso di Magda Szabò, *La porta*⁸⁸. Facendo di Emerenc, la domestica, la protagonista del libro, la scrittrice, sembra sdebitarsi di qualcosa di più e di altro del lavoro e della presenza di Emerenc nella sua casa. Emerenc ha governato la sua vita ma ha nascosto il suo ruolo più prezioso, come donatrice nella comunità dei poveri. Si tratta quindi di svelare un'altra economia, che sbilancia quelle della pura remunerazione di un servizio, che è quasi sempre sottovalutato e sottopagato. Il libro è un riconoscimento simbolico, morale, intellettuale della presenza di Emerenc, della sua vita, delle sue azioni: qual è il suo prezzo? Probabilmente nella storia di Emerenc e della sua scrittrice, che è tra l'altro la storia di ciò che la "padrona di casa" ha imparato da lei (l'altra necessaria) c'è il contratto che Emerenc ha negoziato (il tipo di

⁸⁸ Magda Szabò, *La porta*, Einaudi, Torino 2014.

investimento nel lavoro, la distanza/vicinanza con la sua “datrice di lavoro”, le modalità di esecuzione del lavoro, l’appropriazione dello spazio domestico), lo stipendio per il lavoro domestico, e c’è tutto quello che è umanamente inestimabile, che è il frutto della relazione, l’investimento affettivo sull’umano (dignità, amore, presenza), che forse sarebbe soltanto comparabile all’economia del dono che differisce totalmente dall’economia del mercato. Anzi sarebbe impensabile, in tali termini. Ma Emerenc non è impensabile, perché la sua storia esiste, grazie a Magda, e possiamo leggerla e immaginarla.

I racconti di Lucia Berlin corrispondono perfettamente al formato del racconto breve, tra le venti pagine (per i più lunghi, e le due pagine per i più corti). Come per l'arte dello schizzo, dobbiamo capire e indovinare il senso di una vita attraverso un dialogo, alcune sequenze, talvolta poche parole scambiate in un luogo speciale, ordinario e straordinario insieme come può essere una lavanderia. Di solito quando si parla di lavoro domestico, si immagina un appartamento, una casa, delle stanze, le “quattro mura”, invece i luoghi di questi racconti sono connessi al lavoro di manutenzione ma fuori di casa. La lavanderia dal nome straordinario Angel's Laundromat⁸⁹ si trova a Albuquerque, New Mexico. È questo spazio umano, sociale, dove si ritrovano chicano, indiani, nomadi di vario tipo, in cui si fanno incontri probabili e improbabili, che dicono molte cose interessanti del “mondo comune”. Per la narratrice è fuori mano ma forse ci va perché il cartello della lavanderia del campus dice “positively no *dyeing*” (nessuna tintura)

⁸⁹ Tutti i riferimenti sono a Lucia Berlin, *A Manual for Cleaning Women*, [2015], Picador, New York 2016.

mentre da Angel's c'è il cartello "can die here any time"⁹⁰ (qui si può morire quando si vuole). Ma non ci sono solo gli incontri (stra)ordinari del lavomat, ci sono pure le annotazioni di una "domestica". Per render conto del racconto che dà il titolo alla raccolta si potrebbe disegnare una mappa con nomi di fermate di autobus o altri trasporti pubblici, indirizzi delle case in cui lavora, istantanee. Un racconto visuale di frammenti di vita (pensieri, brevi dialoghi, titoli, orari, numeri e direzioni di autobus). Ma la cosa più importante, è chi parla, da che parte sta lo sguardo che entra in quelle case, nelle stanze da riassetto. In genere sono le "ladies" le padrone di casa, per cui le "cleaning women", donne delle pulizie, chiedono di pulire, rimettere in ordine, che raccontano. Ma non in questo caso. Di fatto la domestica non solo rimette in ordine ma riscrive gli spazi e i tempi, e perfino puoi intervenire nei vuoti di memoria delle signore amnesiche. Si potrebbe certo parlare di "economia domestica" ma l'interpretazione della donna delle pulizie è davvero sorprendente: per coloro (datori e datrici di lavoro) che - distrattamente - lasciano soldi in giro, per adescare la domestica e incolparla di furto, la sua soluzione è di aggiungere soldi, anzi proprio di dar una mancia. Pare che circolino interi autobus le cui passeggere sono tutte "maids" domestiche, particolare interessante per una rappresentazione dell'economia urbana e del lavoro domestico: bisogna infatti tenere presente che in genere i "mezzi pubblici" sono utilizzati dalle domestiche e quelli privati dai padroni. Scegliendo la "cleaning woman" la domestica come narratrice del racconto, Lucia Berlin, dà

⁹⁰ To die = morire; to dye= tingere.

un'indicazione molto precisa di un cambiamento del punto di vista,
testimone degli aspetti più precari e intimi dell'umano.

Rita Svandrlik

*Pareti e tubi: La parete di Elfriede Jelinek
e alcuni racconti di Lucia Berlin*

Due scrittrici che vogliono non adeguarsi all'ordine simbolico maschile, ma imprigionate negli stereotipi veicolati dal linguaggio e nei modelli della cultura di massa degli anni Cinquanta e Sessanta sono al centro del testo di Elfriede Jelinek *La parete* (*Die Wand*, 2002). Il fatto di essere scrittrici e quindi potenzialmente "padrone del linguaggio", il loro strumento di lavoro, non le preserva dal soggiacere a tali meccanismi, e dunque, come logica conseguenza, non possono essere solidali tra loro, ma solo competitive: chi è la più bella, chi la più brava? In un dialogo sulla conoscenza, sulla verità e sull'inevitabilità del dare giudizi, passo in cui c'è il richiamo alla parete del mito della caverna di Platone, la voce nel testo passa repentinamente dal mito filosofico alla competizione sulla bellezza per antonomasia, immortalata nella fiaba di Biancaneve:

Cosa vuoi che ti dica: se tu prendi come assoluto l'essenza della tua conoscenza, e cioè che puoi scomparire in questa parete, allora è una cosa appropriata che questa contraddizione, capisci, parete, sparire, parete, sparire, paradosso, dicevo che questa stessa contraddizione sia la conoscenza. Altrimenti ti saresti già rotta la fronte contro la parete da un pezzo. L'hai già fatto, lo so, lo so. In effetti hai l'aria un po' rintronata. Eppure sei bella in un modo completamente diverso da me, ma anche tu sei bella in un certo senso. Naturalmente la più bella sono io. Non ho bisogno di matrigne e di specchi per saperlo.⁹¹

⁹¹ La traduzione delle citazioni da *La parete* di Jelinek sono di Roberta Cortese.

Solo le indicazioni di regia date da Elfriede Jelinek ci dicono che le due figure (in realtà solo voci) si chiamano Sylvia (il passo appena citato dovrebbe essere attribuibile proprio a Sylvia) e Ingeborg; molti elementi del testo rimandano a particolari delle biografie e delle opere di Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann: nel romanzo *Malina* di Bachmann (1971) l'io femminile alla fine sparisce in una crepa della parete di casa. Ma nelle indicazioni di regia si legge anche che le due figure "stanno al posto di molte altre". Per esempio, assomigliano alle protagoniste di Berlin nel loro atteggiamento, nonostante tutto, oppositivo, anche se in Berlin questo si esprime in singoli gesti di forte rottura; il rifiuto di abortire maturato all'ultimo minuto ("Morsi di tigre") o la tentazione di lasciar andare la sedia a rotelle con il padre giù per il pendio ("Dolore fantasma") si collocano all'interno di un contesto in cui tutto sembra regolato da meccanismi distruttivi e autodistruttivi, che non vengono però percepiti come tali, perché i singoli hanno l'illusione della libertà, libertà che si limita a concretizzarsi magari nella minaccia del suicidio e in altri disagi psichici; perfino la donna delle pulizie si sente allegramente molto più libera dei suoi vari datori e datrici di lavoro: la diverte conoscerne tutti i segreti.

Nella *Parete* le due voci che si inseguono (e che potrebbero essere impersonate sul palcoscenico anche da più di due attrici, secondo le indicazioni di regia) sono come i due specchietti di un caleidoscopio, il cui tubo è formato dal discorso sul femminile e sul maschile nella nostra cultura: molteplici depositi e materiali, non organizzati. Nel tubo quei due specchietti sono prigionieri/e, anche se contribuiscono a formare

immagini variegata, in continuo mutamento con gli oggetti (linguistici) dentro il caleidoscopio.

Non si tratta infatti di immagini colorate, più o meno simmetriche, ma di immagini linguistiche, a iniziare proprio da alcune che ruotano intorno al racconto delle origini, in questo caso prese dalla *Teogonia* di Esiodo. E siccome la successione temporale è annullata, un'azione che è sempre avvenuta nella storia umana come la macellazione di un animale (maschio in questo caso) mette in collegamento per associazione di idee e del tutto anacronisticamente il mondo delle due figure con il mondo delle origini: una delle due (Sylvia) veste un costume da bagno stile anni Cinquanta, l'altra un tipico Dirndl, entrambe indossano scarpe da alpinista (per scalare la parete). Si stanno dando da fare per macellare e fare a pezzi un ariete; quando gli strappano i testicoli e il seme fuoriesce dicono l'una all'altra che questa loro azione non provocherà nessuna inseminazione à la Urano, non possono imitare la creazione, sono escluse dall'atto della creazione, la loro scrittura non è creazione: Non ne viene fuori mai niente, se lo prendiamo in mano noi.

Il testo prodotto dalle due voci si avvolge a spirale lungo l'asse dell'inutilità del fare e del dire: metafora ne è la parete, al centro di un romanzo di Inge, e metafora centrale anche nel romanzo di una loro collega, Marlene (Haushofer); concretamente è la parete che ora cercano di pulire e lucidare, ora è anche parete di roccia (del successo e del potere dell'ordine simbolico maschile) su cui cercano invano di arrampicarsi:

Questa parete è mia! Vai a darti arie da un'altra parte! Adesso parlo io, e io dico in piccoli brandelli sanguinolenti: non importa quanto cerchi di fondare la mia scrittura sulle mie conoscenze e a quali oggetti, vedi parete, io faccio riferimento, tutto ciò a cui posso riferirmi è poi solo ciò che vedo. Purtroppo non ho ancora avuto molto da vedere. Vorrei andar via e vedere finalmente qualcos'altro.

Le due voci non discutono solo sulla proprietà della parete, ma anche sui detersivi più adatti per pulirla; forse se la loro collega Haushofer avesse usato il detersivo giusto, la *Parete* che dà il titolo al suo romanzo del 1963 non sarebbe diventata invisibile, così argomenta una delle due.

Nel racconto "Dolore fantasma" di Berlin c'è una variante inedita della parete: un vecchio che vive isolato in una capanna di montagna passa l'inverno a leggere e a ricreare le storie stampate sui fogli di giornale che tappezzano le pareti della sua capanna (:74-75).

Entrambe, Sylvia e Inge, discutono della conoscenza ma vogliono anche corrispondere ai canoni della bellezza femminile, come si legge nel passo citato all'inizio e entrambe vogliono il successo:

Fai tutto solo per sollevare la tua sorte di donna scrittrice al di sopra di quella di altre donne meglio assortite. Soprattutto ti piace sollevarti al di sopra di donne che in sorte hanno solo bellezza. Perché lì naturalmente tu ne sei esclusa. Escluso, che tu sia una di loro. Fa lo stesso. Tu ti poni al di sopra di tutte.

Nella seconda parte del testo di Jelinek le contaminazioni all'interno del caleidoscopio continuano e si intensificano: le due figure femminili evocano, offrendo il sangue del capro, una terza figura,

Teresa/Tiresia, per chiederle non la previsione del futuro, bensì la verità, vale a dire la liberazione dalle illusioni e dalle belle apparenze, per le quali il tedesco usa il termine *Lebenslüge* (menzogna esistenziale) (:123). Le più grandiose scene del mito classico, la discesa agli Inferi, la nascita delle Erinni e delle Ninfe da Gaia, con cui il testo si conclude, tutto viene presentato da Jelinek nei termini di una messa in scena casalinga, al cui centro stanno le due figure che in questa seconda parte non si connotano come Inge e Sylvia, ma piuttosto come due figure femminili che scalano una parete di roccia per 'uscire' dall'ordine simbolico maschile.

Pur con tutte le differenze di registro tra Jelinek e Berlin, nei testi di entrambe è lo slittamento dei punti di vista (così è anche intitolato un racconto di Berlin), l'ironia e la parodia a creare un tessuto che vuole rincorrere (*La parete*, p. 123), disvelare e portare alla luce le menzogne esistenziali.

Adriana Vignazia

Occultamento, interscambiabilità e negazione del soggetto in Wir schlafen nicht di K. Röggl

Un po' agli antipodi del mondo di marginalizzati, hippies, artisti e famiglie della high society americana o messicana ritratto nei racconti di

Lucia Berlin si colloca il romanzo di Kathrin Röggla *Wir schlafen nicht* (*noi non dormiamo*), definito un testo tra “documentazione e finzione”⁹² perché redatto sulla base di interviste a consulenti, responsabili della gestione clienti, programmatori e stagisti. Ambientato nel tempo-spazio di una fiera il romanzo presenta sei personaggi principali (tre donne e tre uomini), in diverse posizioni della gerarchia aziendale di una società di consulenza.

Nel titolo la denuncia della realtà sfuggente e in rapidissima evoluzione della *new economy* che baratta l’autosfruttamento come merito, libertà, superamento dei propri limiti fisici e psichici. Il singolo, nella misura in cui accetta di ridurre al minimo i propri bisogni (e il sonno è qui elevato ad emblema) per far fronte a molteplici incarichi e dimostrare ai superiori la propria resistenza e capacità lavorativa, diventa complice di un sistema in cui a guadagnare sono solo le imprese. Alla scrittura l’autrice affida il compito di darle una forma adeguata, perciò costruzione del romanzo e tecniche narrative sono state scelte per comunicare la sensazione di una realtà lacerata, dai contorni indefiniti. Ne risulta un testo poco coeso in cui ruolo e voce del narratore sono celati dalla mancanza delle domande e da un’esposizione mista di discorso diretto – la voce dei personaggi, tra virgolette – e indiretto, ossia la voce del narratore focalizzata però sul personaggio. Il risultato è straniante perché il discorso indiretto in tedesco richiede l’uso del congiuntivo, un modo poco usato soprattutto al presente, cui s’aggiunge

⁹² Kathrin Röggla, *Wir schlafen nicht*, S. Fischer, Frankfurt/Main, 2004; Lucia Berlin, *La donna che scriveva racconti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2016. “an der Schnittstelle zwischen Dokumentation und Fiktion”, in Susanna Brogi, Carolina Freier, Ulf Freier-Otten, Katja Hartosch (Hg.), *Repräsentationen von Arbeit, Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen*, transcript Verlag, Bielefeld, 2013: 8.

il passaggio dalla prima alla terza persona singolare con l'effetto di distanziare il personaggio mettendo in evidenza la costruzione letteraria. Interessante a questo proposito è quanto afferma Berlin in "Punto di vista" (64-65): la narrazione in terza persona, frutto della selezione dei dettagli da parte del narratore, rende il personaggio più oggettivo e interessante per il lettore conferendogli una maggiore credibilità. Un effetto che anche K. Röggla vuole ottenere senza tuttavia allontanarsi troppo dalla forma originaria dell'intervista e riducendo al minimo l'intervento del narratore. Infatti dei personaggi manca la descrizione fisica e del carattere; questa si evince in parte dalle parole di altri personaggi che l'autrice contrappone con un sapiente gioco di costruzione testuale costituito dalla ripetizione di sintagmi o frasi con connotazioni, contestualizzazioni e logiche diverse⁹³, mostrando così contraddizioni e auto-menzogne (*Selbstlügen*). Personaggi senza volto per suggerirne l'intercambiabilità e lo scarso valore intrinseco; solo i sei principali hanno nome, gli altri fanno da sfondo e sono indicati in modo vago, talvolta enigmatico, per esempio: "i ragazzi per una sera"⁹⁴ (17), "le infermiere porno dello stand là dietro" (17), o anche solo con un "quelli là di fronte" (25).

Alcuni paralleli, più espliciti però, si ritrovano nella narrazione della Berlin: per esempio, la funzione terapeutica della scrittura di portare ordine nel caos, sia nella forma più squisitamente autobiografica

⁹³ Un esempio al cap. '19. adattarsi': la redattrice online descrive la *key account managerin*, segue la presa di posizione di questa sul tema dell'adattamento (143,145).

⁹⁴ La definizione "*die zwischenjungs*" si rifà al titolo del libro *Between boyfriends* di Cindy Chupack, uscito nel 2006 in traduzione tedesca, in cui si raccontano le relazioni fugaci della protagonista alla fine di una lunga relazione, con uomini 'di seconda mano'. Il motivo dei soprannomi il lettore deve immaginarselo.

che non, (Berlin sostiene che particolari autobiografici sono sempre rielaborati nel narrare (65)) viene tematizzata in “Qui è sabato” (419-432), dove un gruppo di detenuti partecipando ad un corso di scrittura creativa imparano a riflettere su di sé e a accettarsi. Un racconto costruito sulla tecnica della contrapposizione di diverse prospettive narrative e di più Io-narranti, senza il commento del narratore esterno, è invece “Fammi un sorriso” (314-350) in cui l’avvocato Jon e Carlotta-Maggie, accusata di violenza e atti osceni, raccontano la loro verità su relazione amorosa, accuse della polizia e vita degli altri personaggi. Tuttavia qui non mancano le descrizioni di carattere e aspetto fisico dei personaggi che ne mettono in risalto l’unicità.

Un altro elemento di mimesi nel testo di K. Röggla è il linguaggio: frasi brevi, talvolta solo nominali per rendere meglio il linguaggio parlato e lo stress della fiera. Il lessico è di registro colloquiale, frammisto a termini tecnici, neologismi perché adattamenti e calchi dall’inglese in tedesco, giochi di parole da ‘iniziati’ e lunghe parole composte rese possibili dalla grande plasticità della lingua tedesca⁹⁵. Verso la fine, con la stanchezza dei personaggi, rallenta il ritmo della narrazione: le frasi diventano più lunghe, le descrizioni di situazioni e sentimenti più precise.

⁹⁵ Per esempio, “*downsized*” da *downsize* con la struttura verbale del tedesco = ridotto (100); “*eine malboro – jobvorstellung im Kopf haben*”: avere in testa un’idea del lavoro eroica, da cowboy della Malboro (88); avere sul viso un “*Content-community-commerce-schatten*”: i segni da *Content-community-commerce* (sono i tre elementi che rendono vincente una strategia di marketing, 220); “*Wirklich topdown*” = veramente accurata (riferito all’analisi dei diversi processi lavorativi svolta dall’azienda di consulenza, 10); essere “*expo-tauglich*”: idonei alla fiera (10); “*Am wochenende sei erst mal akku-löschen angesagt*”: nel finesettimana è tempo di spegnere le batterie (71)

Dal punto di vista grafico il testo mostra una suddivisione in brevi capitoli numerati dallo 0. al 32., con la scarna indicazione del tema trattato e dei personaggi intervenuti; il capitolo è suddiviso in sotto capitoli separati da asterischi, a loro volta divisi in paragrafi separati da spazi interlineari di diversa grandezza che suggeriscono le domande o l'intervento di un altro personaggio, qualche volta indicato, altre invece no. Aumenta il senso di straniamento - e la difficoltà di lettura - la scrittura minuscola adottata dall'autrice, una pratica diffusa dall'avanguardia letteraria (Wiener Gruppe) degli anni Cinquanta e Sessanta.

Considerando la successione dei temi dei singoli capitoli e la grafica del testo, si intravede la struttura del dramma classico⁹⁶: un ordine ascendente e sempre più intimistico, finché raggiunta l'*acmé* al cap. 25. *Choc* l'azione precipita fino al cap. 31. *sciopero* per risollevarsi in funzione catartica nell'ultimo, enigmatico, capitolo: 32. *rianimazione (io)* in cui compare un io-narrante che rievocando l'ambiente della fiera con tutti i suoi personaggi di sfondo conclude segnando il distacco definitivo dei tre personaggi principali dal turbine della fiera e del mondo delle consulenze: "ma voi non lo fate. ora non lo dite, lasciate perdere. voi a tutto questo non prendete più parte" (220).⁹⁷ Quindi anche in questo testo, la scrittura e il parlare di sé hanno come scopo la presa di coscienza

⁹⁶ Da 0. *attenzione*, 1. *posizionamento*, 2. *la fiera (la stagista)*, 3. *funzionamento (la key account managerin e l'it-supporter)* a [...] 25. *choc*, 26. *coma (la redattrice-online e l'It-supporter)* [...] 29. *scene da exit*, 30. *ricordo*.

⁹⁷ Di questo romanzo esiste una versione teatrale, messa più volte in scena senza l'ultimo capitolo. Tuttavia secondo l'autrice la forma del romanzo è quella più congeniale a quanto voleva esprimere. Vedi Stephanie Müller, Kathrin Röggla: *Von Räumen und Sprache*, in: *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*, Hg. Christine Künzel, Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2010: 101.

e il cambiamento della vita individuale e possibilmente di quella collettiva.

Confrontando ora il mondo palpitante di sofferenza, disperazione, dipendenza da alcool o droga, ma anche pervaso dal principio piacere e dalla logica di una festosa dissipazione descritto nei racconti di Lucia Berlin con i personaggi e le problematiche del romanzo di K. Röggl ci si rende conto di quanto la logica della massimizzazione del profitto sia penetrata nella psiche umana trasformando i singoli in macchine, possibilmente senza sentimenti o relazioni umane che ne potrebbero impedire il buon funzionamento. Per nessuno di loro, infatti, sembra avere valore la vita privata o il sesso né sembrano conoscere il piacere o l'amore. I più fragili (2 donne e un uomo, ai livelli più bassi della gerarchia) escono prima di scena, alcuni volontariamente; i più forti arrivano alla fine e a loro è rivolto l'invito a smettere di collaborare.

Al livello più basso si trova una stagista non retribuita di 24 anni: il mondo del lavoro le sembra un labirinto, in cui non conta ciò che si sa fare, ma il titolo di studio giusto, nel momento giusto, con le conoscenze e i genitori giusti che lei non ha. Il personaggio evolve e dall'iniziale 'autoaccusa'⁹⁸ che include però anche la consapevolezza di essere disposta a superare inibizioni morali e rinunciare al fidanzato pur di avere un lavoro retribuito, passa al rifiuto di quel mondo fittizio, fatto di pseudo prove e colloqui di lavoro, per cercare una problematica concretezza⁹⁹.

⁹⁸ Nella società liquida l'individuo, privo di reti sociali solidali e di organizzazioni del lavoro, tende a cercare in se stesso la causa del suo stato.

⁹⁹ Nel testo un gioco di parole intraducibile: *so einen Bewerbungsdurchlauf durchlaufe man ja auch nicht, vielmehr durchlaufe er einen, bis nichts mehr übriggeblieben sei* (156).

Marginalizzato e poco critico nei propri confronti è un tecnico EDV di 34 anni di cui si conosce soltanto il nome¹⁰⁰. La sua sofferenza è legata al mancato riconoscimento del suo ruolo, allo stress del lavoro alla fiera, considerato ineludibile, tuttavia per distendersi ricorre all'alcol, è spesso malato e ha crisi depressive; il poco tempo libero lo passa con gli amici. La sua critica è volta all'organizzazione del lavoro: denuncia i licenziamenti in tronco tra i programmatori, il velato ricatto con cui è stato costretto a partecipare alla fiera e i disturbi psichici di cui soffre la maggior parte dei partecipanti. Il suo linguaggio è informale e metaforico, con molte frasi fatte, indice di una riflessione poco approfondita.

Fragile di carattere è il personaggio della redattrice online di 42 anni che ricorre all'alcol e alle pastiglie per affrontare lo stress e la paura del licenziamento. Acuta però la sua critica che coglie alcuni aspetti essenziali di un mondo in cui si è sempre e solo clienti, in cui le informazioni vendute diventano altrove denaro contante e dove da lei si richiede malleabilità (per esempio, dire quello che vuole la ditta) e nello stesso tempo indipendenza di giudizio.

Comune ai tre caratteri forti del romanzo è la condivisione di una fredda razionalità che esige un autocontrollo paragonabile all'asceti, la loro capacità critica varia a seconda del grado di identificazione e di posizionamento nella gerarchia aziendale.

Per la manager responsabile del servizio clienti (*key account managerin*), di 37 anni, si può parlare di ambivalenza. Da un lato s'identifica nei valori e metodi della società per cui lavora, dall'altro si

¹⁰⁰ Forse un segno della poca considerazione barattata per familiarità e rapporti informali, tipici dell'ambiente: degli altri 5 personaggi si conoscono nome e cognome.

rende conto che alcuni consulenti sono privi di una vera esperienza di lavoro e che l'impegno è gradito solo se si lavora per il direttore e non per il bene dell'azienda. Ha rinunciato agli uomini per non fungere da crema vitalizzante per persone che giudica "non morte" (199), restare in ufficio a lavorare è ormai più facile che uscire e confrontarsi con il mondo esterno. Salutista (beve solo acqua), manifesta però un principio di dissociazione psichica, considerato positivamente come 'ironia', soffre di allucinazioni e la confusione dei ricordi di situazioni dolorose fa pensare alla rimozione.

Il consulente senior (*senior associate*), di 32 anni, in attesa di ascendere all'ultimo grado della sua carriera, non può concedersi ambivalenze consapevoli. La sua strategia di sopravvivenza è l'adesione completa al lavoro, priva di scetticismi o di relax: lavora 16 ore al giorno, ne dorme tre, ma distrugge una macchina al mese; per mantenere alto il suo livello di adrenalina senza il ricorso a pasticche e senza crisi depressive, crea complicati scenari finanziari per cui ha spesso perquisizioni e mandati di comparizione. Per lui il sesso si separa dal principio piacere per legarsi all'accumulo e diventare compulsivo: in periodo di pausa lavorativa, alla ricerca di esperienze nuove, aveva avuto contemporaneamente relazioni con tre donne diverse. Oppure lo accetta cinicamente sotto forma di prostituzione e turismo sessuale come strumento per facilitare la firma di contratti. Persuaso di dover 'armare' il fronte dei datori di lavoro, nega o sminuisce l'impatto delle sue revisioni sui dipendenti, pur conoscendone i costi sociali. Esempio il suo comportamento durante una riunione in cui un collega pare essersi

suicidato: è presente, ma guarda costantemente fuori dalla finestra pur riconoscendo che la causa è lo stato di guerra permanente nell'azienda.

A capo della gerarchia aziendale si trova il partner, un uomo di 48 anni, abile nel manipolare, mentire a sé stesso e rimuovere. La sua strategia di sopravvivenza consiste nel rifiuto delle responsabilità per le conseguenze delle sue azioni e nella rimozione capillare di quanto può provocare dolore: per esempio considera i consulenti capri espiatori di cattive gestioni aziendali, dovute spesso a motivi politici; ritiene 'consensuale' ogni licenziamento; rifiuta la parola crisi, sostituendola con 'consolidamento', pensa di avere un buon rapporto con i suoi figli perché li sente una volta alla settimana al telefono. Le sue debolezze si scoprono lentamente: il fallimento della vita familiare e l'isolamento di cui lo circondano i colleghi suggerendogli di essere ormai 'vecchio' e inadeguato al suo ruolo. Ma lui continua, insonne, a restare al suo posto negando problemi psichici o *burn out* chiamati eufemisticamente "dissonanze psichiche". Il suo desiderio è una fantasia di onnipotenza: sopravvivere a tutto e a tutti gli altri.

Pur appartenendo a mondi e tempi lontani tra di loro, molti personaggi di L. Berlin e K. Rögglà hanno un tratto in comune: la dipendenza da alcol/droghe o da lavoro che non accettano e cercano di rimuovere. Ma mentre nella Berlin la dipendenza è una trasgressione sancita negativamente dalla società e dai personaggi stessi che, presa coscienza dell'illusorietà del piacere ad essa legato, cercano di uscirne, nel mondo descritto dalla Rögglà la questione si fa più complessa. Da un lato la dedizione assoluta al lavoro sembra la via maestra garante di successo e prestigio sociale, dall'altro rifiutano la definizione di

workaholic perché o si sentono costretti dall'organizzazione a tenere quei ritmi di lavoro (per esempio l'IT supporter) o non vogliono vedere il legame esistente tra lo stress da troppo lavoro e la loro incapacità di gestire il tempo libero e la realtà fuori dall'ufficio.