

Clotilde Barbarulli

Conflitti e resistenze nelle scritture spaziotemporali di Suad Amiry e Adania Shibli

Quella della Palestina è “una storia di colonialismo e di espropriazione”¹, un apartheid in cui si ha non solo uno spezzettamento della società per la frammentazione territoriale legata agli insediamenti dei coloni in espansione e al Muro, ma – con il sistema dei check-point e dei permessi – anche un condizionamento sul tempo e sulle emozioni. A Suad Amiry, in questa tragica organizzazione dello spazio e del tempo, l’ironia sembra essere l’unica forma possibile perché è una presa di distanza ma, insieme, luogo della tensione, esprimendo un conflitto fra le norme assurde imposte e il desiderio di ‘normalità’ di chi vi è sottoposto: incrina proprio quel sistema di potere con i suoi discorsi trionfanti, senza oscurare il dolore e la rabbia, dei quali anzi si nutre, nel desiderio di far capire l’ingiustizia che si sta perpetrando verso un popolo.

Così racconta il quotidiano quasi irrealista, in una Ramallah occupata dai carri armati, fra bombardamenti, coprifuoco, emergenza acqua e immondizia, fra lunghe code e controlli che si snodano nell’arbitrio e nella violenza. Deve superare di continuo i vari confini con documenti dai colori diversi, perché logica e checkpoint non vanno d’accordo: un colore un luogo, un luogo una autorizzazione, altrimenti si rischia l’arresto. L’assurdo è che viene dato “un passaporto giallo e nero” alla sua canina Nura per poter andare da Ramallah alla clinica veterinaria di Gerusalemme: “Lo sai Nura? con questo documento puoi passare dal check point e venire direttamente a Gerusalemme mentre per me e la mia macchina ci vogliono due diversi tipi di permesso”².

I documenti popolano le vite palestinesi, come il ricordo delle case che molti hanno dovuto lasciare per il forzato abbandono nel 1948, con la Nakba (‘catastrofe’), la pulizia etnica per cui due terzi della popolazione viene espulsa per far posto al nuovo stato di Israele: *Golda ha dormito qui* (2013) è dedicato a questa ferita aperta attraverso alcune storie dove si rimpiange qualcosa che c’è ancora ma non ti appartiene più, la casa e i suoi oggetti, come se in essi vi fossero molecole di mondo, radicate nelle lacerazioni interiori³. Le emozioni e la memoria sono ancorate a quel tempo, agli spazi abitativi sottratti con la violenza e negati.

Non dimenticare è una forma di resistenza alla volontà del potere di annientamento. La narrazione è così l’elaborazione di un lutto personale e collettivo, ma costituisce anche una lucida accusa politica

1

Noam Chomsky e Ilan Pappé, *Palestina e Israele: che fare?*, Fazi, Roma 2015, p. 23.

2

Suad Amiry, *Se questa è vita*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 122.

3

Cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

ad Israele ed al mondo intero: vive nella coscienza del trauma, “un dolore che non si cancella”, affermando però una resistenza che interroga la politica dell’oggi. Di fronte ad un mancato risarcimento politico, perché lo stato di oppressione perdura e sistematicamente si consolida, è la letteratura a trovare le parole mentre la politica dei governi tace o balbetta o assume la maschera dell’arroganza.

Donne e uomini all’improvviso esiliati piangono “perdite incommensurabili”, quella delle proprie abitazioni con dentro la memoria, i gesti e gli affetti, oltre agli oggetti, i sofà logorati dall’uso, i libri e i quadri, le tazze, le lettere, i giocattoli, le fotografie... Così l’architetto Andoni nel processo per riavere inutilmente la sua casa, costruita nel 1932, è considerato dallo Stato israeliano legalmente “assente”: ogni palestinese costretto ad abbandonare il territorio assegnato al futuro stato ebraico nel 1948, è un “absentee landlord, un proprietario che non risiede nella propria casa”. Gli Israeliani danno “alla *Nakba* del 1948, la nostra catastrofe – sottolinea Amiry - il nome di Guerra d’Indipendenza, Indipendenza da chi? Dagli Inglesi che li hanno aiutati a fondare uno stato ebraico nella Palestina storica? O ancor più bizzarro, indipendenza da noi palestinesi?”⁴.

In una terra occupata da quarant’anni, segnata dalla guerra e da varie forme di devastazione, sono così alcuni oggetti in relazione di contiguità con il contesto, s/oggetti eccedenti e obliqui attraversati dagli affetti e dal socio-politico, a parlarci. In Adania Shibli l’io si narra attraverso le scarpe che denotano la tragedia in atto perché ai numerosi check-point, non resta che aspettare (“è diventato uno stile di vita”) e guardare: del resto “sei libero di guardare in tutte le direzioni”. È caldo ma nessuno indossa scarpe estive: il tacco alto ed i sandali non si adattano “alla moda in voga nei check-point”, perciò “la maggior parte delle persone preferisce scarpe sportive, così il piede affonda in uno strato di polvere tale che sembra di calpestare l’ovatta”. Ognuna di quelle scarpe in attesa al check-point è come una firma sulla polvere, offre frammenti di storie non archiviabili di una realtà sociale che s’illumina allo sguardo di chi legge.

La polvere, che in certi punti raggiunge i dieci centimetri, è una presenza, ossessiva e inquietante perché le sue particelle non danno tregua ed “entrano nella bocca [...]. I capelli, il volto, le mani, i vestiti sono completamente coperti di polvere e di disperazione”. Nonostante tutto, l’io narrante ha deciso di contrastare i check-point impegnandosi a visitare degli amici una volta la settimana, anche se il tempo per stare insieme si riduce sempre di più (“inizi di frasi, frasi a metà come punte di matita spezzata”), perché rientra “in un quadro di ribellione necessaria e di sfida ai check-point”⁵, dove ogni secondo, ogni frazione di tempo mi sembra un universo di attesa, il valore assoluto di un singolo segmento del vissuto come staccato da tutto il resto: quella fissità temporale è il cuore di questa scrittura.

4

Suad Amiry, *Golda ha dormito qui*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 26, 62, 116.

5

Adania Shibli, *Pallidi segni di quiete*, Argo, Lecce 2014, p. 37, 34, 35, 37.

Così un piccolo orologio a polso sembra animarsi e vivere di vita propria, facendo sparire il tempo della violenza che la protagonista subisce: “il mio orologio ha deciso di trasformarsi in essere umano”, dice l’autrice ed in Palestina smette di camminare, “entra in una specie di coma e non riesce più a segnare l’ora”, forse riflettendo la sua angoscia: “Quando arrivo al checkpoint mi sento sempre come se fossi sotto lo sgradevole effetto dei postumi di una sbronza”. Appena fuori dalla Palestina però l’orologio riprende a funzionare: forse “si rifiuta di contare il tempo rubato della mia vita”⁶. Nella sua scrittura - dai toni surreali che sembrano fare da contrappeso alla violenza come esperienza quotidiana, ma in realtà la accentuano amplificandola - emerge una distorta esperienza del tempo che, nella dissolvenza di futuro, immobilizza il presente come sola dimensione temporale con risonanza a conoscibilità soggettive.

L’oggetto, che dovrebbe misurare il tempo, non può più funzionare là dove il soggetto non è padrone della propria vita e del suo scorrere, perciò si sottrae al suo compito. La realtà in Palestina è talmente assurda nella sua ingiustizia che può sembrare opaca, ma la scrittura non si ammutolisce e riesce ad esprimere l’indicibile di quel quotidiano, sottolineando la violenza del potere e richiedendo a chi legge una partecipazione emotiva, sensoriale e politica, lasciandosi *investire* dagli oggetti (Merleau-Ponty⁷).

Una prosa asciutta, apparentemente distaccata in un’ironia amara, in realtà inquietante nel cercare di restituire le emozioni, in una simultaneità di immagini a livello di percezione, con una scansione narrativa data dalla ripetitività che insegue la tragedia quotidiana quasi a normalizzare ciò che normale non è, a dire un dolore trattenuto ma intenso per l’ingiustizia subita da un popolo, in un testo che diventa sguardo di sé su di un mondo conflittuale.

Adania Shibli - nata nel 1974 nell’alta Galilea - appartiene alla generazione che, dopo quella di Amiry, ha come riferimenti soprattutto la prima (1987) e la seconda intifada (2000), oltre al fallimento degli accordi di Oslo (1993); e che ha visto aumentare progressivamente la violenza fino alla costruzione del Muro: è la stessa Shibli, a definire la sua scrittura come pervasa da una sorta di autismo (*al-tawahhud*, in arabo), a voler segnalare una forma direi di apparente indifferenza emotiva come risorsa per difendersi dall’orrore di un conflitto quotidiano che determina una sensazione particolare fisica e mentale di pesantezza, e tuttavia esprimere – nonostante le barriere ormai interiorizzate - “il coraggio di vivere, ogni giorno, il giorno che è appena iniziato, dall’inizio alla fine”.

I soldati sembrano annullare il tempo ma non la percezione di chi avverte ogni volta l’ingiustizia dell’attesa e dell’oppressione di anni: l’io narrante cerca di mantenere la calma, anche se ormai “la vita

6

Ivi, p. 31.

7

Maurice Merleau-Ponty, *Conversazioni*, Se, Milano 2001, p. 39.

non è più niente se non autodistruzione”, tenendo a bada le emozioni e si tuffa nella polvere, sentendosi come se avesse pianto senza aver pianto. In questo autocontrollo per passare ai check-point, ha paura di non poter provare più sentimenti, ma la notizia di un solo ragazzo ucciso perché cercava di entrare in Israele per lavorare (“Non c’è lavoro a Gaza, soltanto pallottole”) le fa “perdere l’invulnerabilità” del suo “diritto all’esistenza”⁸.

Se nella globalizzazione il presente è egemonico (fine della storia, legge naturale del mercato), in Palestina s’impone come un fatto schiacciante e insostenibile, che rischia di far sparire il passato e satura l’immaginazione del futuro. E se la memoria è spezzata anche il tempo risulta spezzato e sono frantumati gli spazi nella loro precarietà: c’è nell’aria dei check-point - come nell’antico ghetto - un che di sospeso, di minaccioso, di imminente, di dilaniante, di sospettoso, di devastante: è la paura dell’attesa della morte, ma è anche l’opposizione all’oppressione e alla cancellazione.

Prendendo spunto dal regista Sergei Loznitsa⁹, vorrei notare come nella sospensione spaziotemporale creata dai check-point affiora la memoria della ferita aperta, che i soldati non possono impedire: in quella vicinanza essenziale tra la memoria e il tempo dell’orologio, in una sorta di vertigine fra passato e presente, il pensiero non si ferma, ed è nel ricordo la funzione rivoluzionaria: il 1948 non è un passato così remoto, anzi è un passato prossimo per i palestinesi, fa parte dell’oggi, insieme alle continue sopraffazioni.

Mi vengono in mente le installazioni di Anne e Patrick Poirier che parlano dell’importanza e della fragilità della memoria culturale, servendosi di metafore architettoniche, archeologiche e mitologiche¹⁰. La violenza e l’intolleranza di chi detiene il potere si concentra proprio sulla distruzione della memoria, perciò gli artisti propongono un viaggio nel labirinto dei ricordi, per offrire un baluardo contro il pericolo dell’oblio. E intendono far coesistere passato e presente, ma la memoria è anche visionaria, guarda al passato per immaginare il futuro, un’utopia con le sue ferite e fragilità, così come fanno le scritture di Amiry e Shibli, che, in modo diverso, resistono all’oblio e all’annientamento spazialetemporale.

L’anelito rivoluzionario sta nel non accettare lo stato delle cose, una tensione verso un diverso spaziotempo, proprio quando la situazione spingerebbe a rassegnarsi, adattandosi alla necessità di una temporalità fatta di lunghe code, controlli e attese - là dove l’arbitrio e la violenza sono la normalità e tutto rischia di opacizzarsi - ma è in tali intertempi che si tesse la tela della resistenza.

8

Shibli cit., rispettivamente p. 43, 22, 53, 36, 41, 98.

9

Sergei Loznitsa, “il tempo è la memoria”, intervista a cura di Silvio Grasselli, *Alias/il manifesto*, 26 settembre 2015.

10

Cfr. Anne e Patrick Poirier, *Dans le nervures du temps*, La Bibliothèque des arts, Musumeci 2013.

Liana Borghi

In viaggio con Katja Petrowskaja

*Pensare alla storia degli oppressi è applicabile a una quantità di gente
in modi mai del tutto paralleli che invalidano facili analogie*

(Judith Butler, *Parting Ways*: 100)

*... i modi in cui un trauma storico risuona su un altro oppure come i vocabolari articolati
per trasmettere un certo tipo di eventi traumatici permettono di articolarne altri...*

(Judith Butler, *Parting Ways*: 200)

Credo si chiamasse Esther, disse mio padre. Sì, forse Esther.

Avevo due nonne e una si chiamava Esther, proprio così.

L'esodo coatto dei migranti verso e attraverso l'Europa, in cerca di riparo e protezione dalla povertà e dalle distruzioni causate dai conflitti coloniali e postcoloniali e dalle guerre si ricollega per me al trauma storico delle migrazioni degli ebrei, al "dolore senza speranza dell'esodo ogni secolo rinnovato", come durante il nazismo (Primo Levi:15), alla perdita di un posto senza possibilità di ritorno all'altrove.¹¹ Diversi i treni, diversi gli strumenti che hanno numerato le braccia, diverso anche il filo spinato, ma si assomigliano la perdita di identità e umanità, la desolazione, la sofferenza, le umiliazioni, il pericolo. Dalla sicurezza della mia lontananza, sento trasferirsi l'affetto, trasmettersi il trauma, trasporre realtà politiche (Butler:194): strati quotidiani di immagini mediatiche si sovrappongono a vecchi filmati, foto di archivio, testimonianze recuperate, narrative. Conto i naufragi e gli arrivi, penso i campi di accoglienza e di detenzione, le persone assiegate alle frontiere, stipate dentro i treni, rivedo chi sta in attesa sulle rocce, nel fango, lungo i binari; mi chiedo se ci saranno altri musei pieni di oggetti sottratti, smarriti, persi, abbandonati e rinvenuti – tracce senza nome di presenze che si sommano alle precedenti; e mi chiedo di nuovo: chi ricorderà quelli che sono partiti ma non hanno lasciato segno del loro percorso, nemmeno il volto anonimo nella foto? In una "politica della

11

La violenza e la crudeltà che accompagnano qualsiasi esodo in massa è implicita nella mia scelta di commentare *Forse Esther*, una narrativa della Shoah. Scrivo senza dimenticare altre disperate situazioni, tra cui lo sterminio degli armeni, la persecuzione di rom e omosessuali dentro i campi e fuori; e la violenza sistematica che subisce il popolo palestinese.

memoria, dell'eredità e delle generazioni", anche nella loro spettralità essi possono essere ricordati, rammemorati, e accolti.

Scrive Jacques Derrida:

"Bisogna parlare del fantasma, parlare a lui e con lui poiché nessuna etica, nessuna politica, rivoluzionaria o no, sembrerebbe possibile e pensabile e giusta se non riconosce il principio del rispetto per gli altri che non ci sono più, o per gli altri che ancora non ci sono, che sono vivi nel presente, o che ancora non sono nati." (J. Derrida: xix)

La spettralità è una modalità storica, una pratica che permette un rapporto più etico con passato e presente; è un modello necrologico e commemorativo dell'altro (de Certeau), un tentativo di sostituirsi al trauma, di parlare a/con l'altro, e funziona soffuso di affetto e implicazioni etiche. Così ho scelto di parlare di fantasmi in compagnia di *Forse Esther*, il romanzo semi-autobiografico sul recupero di una genealogia ebraica, scritto in prima persona da Katja Petrowskaja (Adelphi 2014),¹² che ha già ricevuto importanti riconoscimenti e molte recensioni, aggiungendosi a una vasta biblioteca di scritti sul periodo di violenza statale mirata allo sterminio, conosciuto come *Shoah*. Io ne sono stata catturata per la resa *affettiva* e per tanti aspetti *riparatrice*¹³ data all'occasionalità del ricordo evocato da assonanze, somiglianze, oggetti del quotidiano. "La memoria lavora contro la storia – il passato continua a entrare nel presente disturbando la temporalità oppure, anzi, creando una temporalità alternativa" (B: 103,106), osserva Judith Butler; e leggendo *Forse Esther* non possiamo dimenticare di coabitare con il ricordo portato dalle cose. Né possiamo non apprezzare il tono colloquiale e spesso delicatamente ironico della narrazione che anche nei passi di grande pathos permette di non scadere nell'olokitch.¹⁴

12

Publicato dalla Suhrkamp Verlag nel 2014, un capitolo ha ottenuto il premio Ingeborg Bachman e il libro ha vinto l'Aspekte-Literaturpreis. NeMAC gestione: liana/ericalla traduzione italiana di Ada Vigliani, ha vinto il Premio Strega europeo del 2015. L'autrice ha studiato in Estonia, a Mosca, alla Columbia University e a Stanford – il suo percorso italiano è su <http://moked.it/blog/>

13

Il termine "lettura riparatrice" riprende il suggerimento di Eve Sedgwick diretto a evitare o correggere la negatività di letture totalmente paranoiche, sospettose e violente (che gli avvenimenti qui narrati potrebbero ovviamente giustificare), ma senza ignorare il suo persistere in ogni pratica di riparazione. La riparazione non è dunque intesa come conforto emotivo. Un tentativo di "riparazione" si può trovare nel rifiuto di certa causalità storica, nel rapporto cautamente tracciato tra evento ed effetto; nel riconoscimento stesso dell'intrattabile nell'ineluttabile e funesta vulnerabilità di ciascuna/o di noi – raffigurata da Petrowskaja attraverso il tallone di Achille, mitico esempio di probabilità, casualità, scelte e coincidenze che compongono le infinite variazioni del nostro destino (E:44), e che possiamo leggere come una cronica, irrimediabile fallibilità anche in situazioni non di conflitto o di guerra.

14

Spiega Art Spiegelman in *Metamaus*, che il *holokitch* sentimentalizza il tropo dell'olocausto facendo leva sull'antitesi buono/cattivo. In questa narrativa i cattivi non sono solo i tedeschi, e l'autrice ucraina ha conti da regolare anche con la Russia (*MetaMaus*: 70).

Petrowskaja, quarantenne nata e cresciuta a Kiev e di lingua russa, ha studiato a Mosca e a 30 anni è emigrata a Berlino dove fa la giornalista e scrive in tedesco. *Forse Esther* "è un testo spurio che nasce tra le lingue"¹⁵, dice l'autrice in una recente intervista, nato durante "il passaggio da una lingua all'altra che compio per poter stare da ambedue le parti, per essere al contempo io e non io... in tedesco la lingua è femminile, in russo è maschile" (E:103). Il tedesco, lingua del nemico imparata con amore e come via di fuga, le serve da "bacchetta di raddomante alla ricerca di antenati" che per due secoli – sette generazioni -- "avevano insegnato a parlare a bambini sordomuti" e che oltre al russo (altra lingua antagonista) comunicavano in polacco, in ebraico, yiddish, e nella lingua dei segni; ebrei che vivevano in Ucraina, in Polonia, in Austria, a Parigi, e sono scomparsi dopo il 1940.

Scrive Anna Chiarloni che con *Forse Esther*

"ritorna un tema diffuso tra gli autori ebrei di terza generazione in cerca di un'identità dismessa o per necessità occultata: il bisogno di condividere nel ricordo la tragedia della persecuzione, spesso taciuta dai superstiti per risparmiare la prole dall'orrore."

Ma per quanto il trauma nasconda o cancelli il ricordo, esso si comunica trasversalmente tra generazioni o al di là di esse attraverso narrative anche non biografiche. Fino dall'adolescenza la protagonista è oppressa da un senso di solitudine pungente e amara, una sensazione di perdita che è quasi un'eredità familiare, nonostante le venga insegnato che si deve essere grati ai morti in guerra per la pacifica normalità del presente. Nell'Unione Sovietica essere russo a pieno titolo cancellava le zavorre dell'ebraismo o di altre origini: costituivano un ostacolo e una perdita per attrito, "quasi che quella sparizione o quel nulla fossero fenomeni naturali o addirittura ovvi" (FE:16), sebbene ne serbasse qualche indizio, magari, il ricettario ucraino di famiglia (FE:33). "Ero ebrea anch'io, ma in modo piuttosto casuale", osserva la narratrice (FE:16). Nella depoliticizzazione dell'identità per omologarsi docilmente al monolite sovietico, il processo di normalizzazione comportava però che non si dimenticassero eventi storici come l'assedio di Leningrado: "si veniva esortati a non dimenticare nulla e nessuno, affinché dimenticassimo chi e che cosa era dimenticato". La guerra con i suoi conflitti e le spaventose conseguenze costituiscono la trama e l'ordito del racconto poiché in famiglia la guerra aveva colpa di tutto (FE:16, 43, 60, 73, 74]; da e intorno ad essa sembrava misurarsi e organizzarsi il Tempo fin nel presente.¹⁶ E così "nel cortile sul retro... continuavamo a giocare ai nostri contro i

15

Valentina Parisi, "Incontro con Katja Petrowskaja" *Alias*, 18 ottobre 2015: 4.

16

Anche Spiegelman osserva questo in *Metamaus*, notando che non si parla mai di Olocausto, ma di "guerra", e in Primo Levi "la guerra è sempre", risponde memorabilmente Mordo Nahum; "la guerre n'est pas finie", dice il greco a Trzebinia, e l'avvocato polacco "la guerra non è finita, guerra è sempre" (*La Tregua*, Einaudi, Torino, 1963: 56, 61).

fascisti, un gioco come guardie e ladri, trentacinque anni dopo la fine della guerra" (FE:40). Colpita dalla sindrome di guerra, la nonna Rosa (che nel 1942 aveva salvato 200 orfani scampati all'assedio di Leningrado) continua a nascondere pezzi di pane sotto il cuscino (E: 60).

Per tutti i rami dell'albero genealogico recisi e cancellati dalla propaganda sovietica e dal nazismo – e c'erano tra questi un contadino, un agente provocatore, insegnanti e operai, un fisico, un attentatore processato e giustiziato, un eroe di guerra, logopediste e allievi, nonne e zie (ma non sono forse anche parenti "salvati" gli omonimi Levi e Stern a Varsavia, nell'elenco telefonico di New York, o reperibili in internet?) -- la narratrice sente di "dover saldare il conto di due generazioni", e non solo recuperando la memoria, ma creandola dal non detto, dagli stati di oblio e dalle cancellazioni del passato, "in base di ciò che sappiamo e di quello che non potremo mai sapere"¹⁷. Questi lontani parenti, "magnifici personaggi" – scrive Ornella Tajani -- "danzano nella mente dell'autrice 'al ritmo della storia universale', mentre lei prova a tenere i fili di ogni vita al fine di visualizzare un centro, capire qual è il suo posto all'interno della narrazione"-- narrazione che, fallita in partenza per l'impossibilità di verificare quello che è successo nella zona grigia della morte e della distruzione, per questo stesso fallimento riesce a suscitare la domanda più pressante: dove siamo noi "rispetto a Babij Jar e la Shoah"?¹⁸

L'organizzazione del testo si può definire un non lineare assemblaggio di frammenti intrecciati per ricostruire la genealogia multilingue della narratrice. Nei sette capitoli che scansionano la *Wanderung* nel passato – iniziata in Polonia nel 1989 per cercare anche tramite internet archivi, testimonianze, storia e storie, lacune e nomi cambiati (Stern/Petrowskji; Abram/Arnold) -- racconti a tema più o meno brevi incrociano e intramano personaggi, luoghi, eventi della ricerca intrapresa, in case e archivi, città, paesi, ghetti, lager e fosse comuni.

Nella contemporaneità discontinua di presente, passato e futuro abitata dalle tracce spettrali delle persone scomparse, il tempo si aggiunga e si annoda, episodico, frammentato e fratturato, ricorrente. Come in *Austerlitz* di W.G. Sebald, ma con voce e modi diversi, tempi plurali si sovrappongono senza cancellarsi, cogliendo "istantanee frattaliche del fato degli ebrei dell'est Europa" (Sebald: 226).

Il viaggio e gli incontri, la toponomastica e gli edifici, i paesaggi e le fotografie, romanzi, musica e conversazioni aprono il presente raccontato e letto alle perdute dimensioni del passato e ai suoi effetti postumi, riattivandone gli echi spesso labili, confusi e contraddittori anche nel contesto rammemorato e "non-contemporaneo" della documentata marcia della morte di così tante persone uccise.

17

Petrowskaja in *Alias*, cit.

18

Ibid.

Testi citati

Butler, Judith, *Parting Ways: Jewishness and the Critique of Zionism*, Columbia UP, New York, 2012; trad. *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo*, Raffaello Cortina, 2013.

Chiarloni, Anna, [Indice dei libri del mese](http://www.germanistica.net/2015/05/30/katja-petrowskaja-forse-esther/), ottobre 2014;
<http://www.germanistica.net/2015/05/30/katja-petrowskaja-forse-esther/>

Colombo, Furio, "Il gusto di vivere nella famiglia di Esther", *Vento Largo*, 22, 12, 2014.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Editions Galilée, Paris 1993.

Foa, Anna, "Katia una e centomila. Forse Esther un viaggio tra gulag e lager", *Osservatore romano*, 14.11.2014.

Levi, Primo, *La Tregua*, Einaudi, Torino, 1963.

Parisi, Valentina, "Incontro con Katja Petrowskaja", *Alias*, 18 ottobre 2015: 4.

Petrowskaja, Katja, *Forse Esther*, Adelphi, Milano 2014.

Reitani, Luigi, "Petrowskaja racconta a Trieste gli ebrei tra Kiev e l'Europa" *Il Piccolo*, 19.5.2015.

Seebald, W.G., *Austerlitz* (2001), Adelphi, Milano 2002.

Spiegelman, Art, *METAMAUS: A Look Inside a Modern Classic*, Random House/Pantheon Books, New York, 2011.

Tajani, Ornella, "Forse Esther" di Katja Petrowskaja, *Nazione indiana*, 8 gennaio 2015.

Sandra Cammelli

Il conflitto in Clara Usón

Ana si rivedeva “mentre introduceva il proiettile [...] nel fusto del mortaio [...] e suo padre che la incitava a [...] tirare il cordone, gridando: Fuoco! [...] Ma stavolta l’evocazione della scena non si fermava nel momento in cui il proiettile [...] si alzava al di sopra della cresta rocciosa e si perdeva dietro la cima [...] ma lo seguiva più oltre”, ora non poteva far finta di niente, sapeva che quel giorno di festa in cima al monte Treskavica, mentre scherzava insieme alla madre con il padre, quei proiettili spinti a forza nel mortaio avevano dilaniato corpi, distrutto abitazioni e intrappolato vite sotto le macerie. Aveva assistito, inconsapevole - ma questa non era un’attenuante - all’orrore della guerra, dove violenza e distruzione imperano e tutt* ne pagano le conseguenze.

Lidia Campagnano rappresenta la guerra raccontando la morte di una bambina in un villaggio serbo sotto le bombe della NATO:

L’angelo della Storia é piccino, si chiama Milica. Seduta sul vasetto nel bagno di casa [...] canticchiava le sue prime parole toccando il naso di un coniglio di stoffa [...] Non piangere coniglio, ti porterò nella mia tana, l’uomo e la volpe non ci vedranno [...] L’Angelo delle Storie è piegato in due sul suo vasino. Nel cielo è passato un bel ragazzo.¹⁹

Cosa prova una figlia che adora il padre quando viene a sapere che non si tratta di un eroe buono ma di un boia assassino? Si chiama Mladić, Ana, un nome che incute paura persino alle sue amiche e ai suoi amici; suo padre è il generale della Repubblica Serba di Bosnia Ratko Mladić (attualmente sotto processo all’Aja per genocidio e crimini contro l’umanità: assedio di Sarajevo, pulizia etnica in Bosnia, massacro di Srebrenica).²⁰ Usón racconta nel suo libro *La figlia* un conflitto personale, quello

¹⁹

Lidia Campagnano, *Un dopoguerra ancora*, Erga edizioni, Collana Marea, Genova, 2000

²⁰

“La guerra di Bosnia finì nell’ottobre del 1995 con la firma degli accordi di Dayton. Sarajevo è la capitale della Federazione di Bosnia ed Erzegovina, composta da musulmani e croati. Srebrenica fa parte della Republika Srpska. L’attacco di Mladić a Srebrenica non fu né immediato né imprevisto, bensì molto annunciato. A differenza delle calamità naturali, quelle umane si possono evitare, quella si poteva evitare. Mi resta il sospetto che, se né le forze della NATO né il consiglio direttivo dell’ONU fecero niente per impedirlo, è perché gli conveniva che Srebrenica fosse ripulita dai musulmani, in vista del loro futuro piano di pace”. Clara Usón, *La figlia*, Sellerio Editore, Palermo 2013, pag. 475

di Ana con la propria coscienza, ma racconta anche il conflitto di un popolo e l'orrore vissuto negli anni '90 nella 'pacifica' Europa, che ben poco ha saputo fare tranne quello di lanciare bombe.

Nella ex Jugoslavia per tanti anni le persone erano vissute in pace, intrecciando culture e religioni, erano riuscite a 'credere' in uno stato laico; ma la follia di uomini aveva preso a soffiare sulle ceneri sempre vive dei nazionalismi - che già nei secoli precedenti avevano prodotto guerre e massacri - e andava ad alimentare una nuova "Galleria di eroi". Questi cosiddetti eroi, insieme ai peggiori criminali, erano aiutati nella loro diabolica distruzione della pace, dai tanti interessi delle élites economiche - complici gli stati occidentali a loro assoggettati - che usano la strategia della destabilizzazione per alimentare sempre nuove guerre²¹. Non importa cosa costi in vite umane: profugh* che si spostano da un luogo a un altro rischiando continuamente la vita, maltrattat*, umiliat*, ricattat*, schiavizzat* come manodopera sempre più a basso costo.

Uno di questi eroi di cui Usón ci parla - ben diverso dagli altri, però, per le sue idee pacifiste, è un giovane studente di letteratura inglese, Danilo Papo, ebreo da parte di padre (il nonno, un ebreo sefardita di Sarajevo, era stato partigiano e ucciso dai nazisti nella seconda guerra mondiale), la madre è serba e il nonno materno croato, la bisnonna paterna musulmana di Mostar; Danilo può pregare i suoi avi "in cinque lingue (ebreo, latino, serbo, croato, bosniaco)". Si tratta di un eroe insolito e Usón userà la sua voce per raccontare conflitti lontani come quello, nel 1389, fra il principe serbo Lazar e i turchi, e quelli vicini delle guerre di Croazia, Bosnia, Kosovo. Saranno le parole di Danilo a far crollare definitivamente le difese di Ana, annientando la sua coscienza, quando vorrà incontrarlo dopo un viaggio, nonostante la ritrosia di lui a vederla, anche se gli era stato amico e si era innamorato di lei.

Ana si trova a Mosca per una breve vacanza, è una giovane studentessa di medicina che vuole diventare chirurgo, è piuttosto ingenua, è anche l'orgoglio del padre che la chiama "figliolo". Pur essendo stata sempre una comunista, ha abbracciato l'idea della grande Serbia e per questo non trova strano che il padre - generale - difenda con le armi i serbi che vivono in Croazia e in Bosnia, d'altronde ama suo padre e crede a tutto quello che le racconta.

Durante la vacanza, vivrà i suoi primi conflitti con l'amico Petar che la pensa diversamente da lei e le dice che:

21

Rita Di Leo, *Il ritorno delle élites*, manifesto libri - La Talpa srl, Roma, 2012

la guerra in Bosnia, come quella con la Croazia, l'ha iniziata il [...] glorioso esercito jugoslavo, debitamente aizzato da Milošević, che sogna una grande Serbia senza tutta quella feccia di ustascia e turchi, di cui lui sarà [...] presidente a vita, un novello Tito o un nuovo principe Lazar, che è più nel suo stile.²²

Ana ribatte con dolcezza, anche se indignata: che sono stati i musulmani a scatenare la guerra in Bosnia, proclamando l'indipendenza della Bosnia-Erzegovina "come se fosse solo loro e non appartenesse anche ai serbi. [...] vogliono [...] imporci l'islam, costringere le donne serbe a portare il velo". E gli cita l'episodio delle bombe al mercato di Markale a Sarajevo, spiegando che i musulmani assediavano la città da dentro mentre le truppe serbo-bosniache si limitavano a difendere il loro territorio.

Quando Petar le domanda ma "come fanno ad assediarsi da soli?" e si appresta a spiegarle che l'assedio si fa da fuori, Ana non lo ascolta e lo chiama "traditore", accusandolo di "fare il gioco dei tedeschi, del Vaticano e degli americani diffondendo [...] menzogne [...] per dividere i serbi [...] sconfiggerli e schiacciarli". Lascia il gruppo, è stizzita, per riprendersi si dice che per Petar la parola *patria* è una parola "ridicola", lui è un intellettuale cosmopolita a cui non piacciono le frontiere; mentre lei sì, è una vera patriota che ama la Serbia. È comunque irritata e si chiede come mai le amiche e gli altri amici non siano stati* dalla sua parte invece di restare zitti* con un certo imbarazzo. Perché non hanno reagito alle menzogne di Petar? Mentre esce dal locale, incontra Săsa, un fotoreporter con i capelli brizzolati, parlerà in inglese con lui e non dirà che è serba.

A casa di Săsa, Ana, conosce Alma e Ron. Alma è bosniaca, viveva a Sarajevo, dove è stata gravemente ferita mentre si trovava con i genitori a prendere l'acqua: sono stati colpiti da un obice lanciato da un cecchino e la madre "è andata in mille pezzi", Alma ha visto anche la testa del padre rotolare. Ancora si domanda com'è stato possibile che sia sopravvissuta. Ana non crede a una simile storia ma Alma aggiunge che l'unico motivo per cui ancora continua a vivere "è per vedere morti Karadžić e Mladić". Nel frattempo Ron propone di vedere un video su di loro, Alma si rifiuta; Ana, invece, vuole vederlo. Săsa interviene dicendo che Mladić è un "sadico, uno psicopatico, un megalomane" e Ron incalza dicendo che "passa il tempo a uccidere civili [...] dalle cime delle colline intorno a Sarajevo, nella più assoluta impunità". Ana ascolta alcune registrazioni, sono conversazioni fra il padre-generale e i suoi subordinati, intercettate dai servizi segreti stranieri. Nella sua lingua sente la voce del padre che ordina di sparare sulla Presidenza e il Parlamento e su altri quartieri: "Forza - soldato - col fuoco d'artiglieria. Non lasciarli dormire. Li faremo diventare matti".

22

Usón, cit., pag. 47

Ana non ci vede più dalla rabbia e mentre se ne sta andando, dice a Săsa che sono “tutte balle”, poi aggiunge: “Io sono serba”. L’amico è sinceramente dispiaciuto e si affretta a dirle che lui non odia i serbi, “tu non hai nessuna colpa delle atrocità compiute da quegli psicopatici di Karadžić e Mladić”. Ana non può più mentire e questa volta pronuncia “il suo nome completo” e “quanto al resto... era la voce di suo padre”, l’espressione di Săsa cambia, ora nel suo sguardo “si leggeva l’orrore”.

Ana è rientrata a Belgrado, ha incontrato Danilo e le ha raccontato altre verità che le hanno fatto ancora più male, adesso è sola con la sua coscienza; vorrebbe parlare con il padre che aggiusta sempre tutto, però questa volta non sarà possibile aggiustare niente; cerca disperatamente di avere la forza di guardarlo, è consapevole che le ha sempre mentito, ma sa che con lui non può farcela, si tratta di un conflitto troppo grande: “Aveva perso, non avrebbe mai potuto tener testa a un uomo che l’amava tanto”.

Ha già fatto la sua scelta: prende nella mano sinistra “la vecchia Zastava”, la pistola che puliva insieme al padre - Ana, diceva il generale, ha mani da chirurgo - e spara un colpo. Il proiettile le trapasserà la tempia restando conficcato nella parte superiore del cranio.

Luciana Floris

Raccontare il conflitto

Cercherò di analizzare alcune opere della letteratura indiana, oggi in forte espansione, muovendo dalla consapevolezza che questa può rappresentare un grande serbatoio di immaginario, una “riserva di senso” alternativo a quello imperante in Occidente. Contro la tendenza del potere a mettere a tacere l’opposizione, neutralizzarla, assorbirla nel sistema, diverse scrittrici scelgono di mettere in scena il conflitto, di considerarlo un elemento vitale nella costruzione di una storia e della stessa identità.

E’ il caso di Arundhati Roy e il suo finora unico libro di narrativa *The God of Small Things*, ma non per questo meno politico, a detta della stessa autrice, dei saggi che ne testimoniano l’impegno sociale e civile. “Quel che il ventunesimo secolo ha in serbo per noi, scrive Roy, è lo smantellamento delle Grandi Cose. Grandi bombe, grandi ideologie, grandi contraddizioni, grandi Paesi, grandi guerre, grandi eroi, grandi sbagli. Forse proprio adesso, in questo istante, c’è una piccola dea, lassù in cielo, che si sta preparando per noi”²³. Anche le “grandi narrazioni” lineari, con inizio e fine, punto di partenza/arrivo, e grande progresso compiuto in corso d’opera, vengono “smantellate”. Questo scardinamento del tempo e dello spazio è necessario per rifiutare l’assetto tradizionale, decostruire l’ordine stabilito, smascherare l’illusione del progresso, e quindi dare voce al conflitto.

Il tempo narrativo non procede più seguendo una linea retta, ma si sfalda e si ramifica, si comprime e si dilata, appare come risultato della composizione di più dimensioni che non hanno tutte la stessa portata: alcuni eventi passano velocemente, altri sono destinati a persistere, a produrre conseguenze di lunga durata. E’ questa stratificazione temporale che la letteratura si propone di indagare, con un lavoro di scavo, con un movimento di affondo e penetrazione in profondità, operazione archeologica che tende a riportare alla luce gli strati sommersi.

Ne *Il Dio delle piccole cose*, la narrazione spezzata, frammentata, segue il ritmo della memoria che ritorna su se stessa, precipita indietro nel tempo, in un alternarsi incessante di presente e passato, prossimo o remoto, in un dislocarsi continuo dei luoghi, divisi fra Oriente e Occidente. Così, al “Paese degli Dei” si contrappone il “ventre alienato di New York”; al paesaggio di risaie e piantagioni di alberi della gomma del Kerala, le periferie sordide delle metropoli statunitensi, luoghi di emigrazione (Boston, Washington); alle danze kathakali nei templi indù, la ressa nel metro alle ore di punta. Insomma, al Cuore di Tenebra, l’Occidente bianco ed evoluto.

Il ritorno di Estha e Rahel alla vecchia casa familiare di Ayemenem, ormai abitata dalla perdita, il loro cercarsi, guardarsi per riconoscersi, nonostante i segni del tempo; il vagare dei due gemelli per la

23

Arundhati Roy, *Guerra è pace*, Tea, 2003, cit.p.65

città, percependo la presenza dell'altro come "un cambiamento nell'aria, un dilagare della luce"; il tentativo di comunicare non con le parole ma attraverso il linguaggio dei corpi – sono momenti del presente che si alternano a continue immersioni in un passato traumatico, due piani narrativi che scorrono in parallelo. Così, riaffiora alla memoria per lunghi flash discontinui il viaggio nella Plymouth per l'aeroporto di Cochin, l'arrivo della cugina inglese Sophie Mol, la fuga dei bambini di là dal fiume, nel tentativo di crearsi un rifugio dal mondo degli adulti, di costruirsi una "Casa-via-da-Casa", fornita di "Provviste Indispensabili" per sopravvivere. Estha, che già conosce la paura, avendo subito delle molestie sessuali, al cinema Abilash, dall'Uomo delle aranciate e delle limonate, sa che "A Chiunque può Succedere Qualsiasi Cosa. Quindi Meglio Essere Preparati". Giochi innocenti che si concluderanno in modo tragico, col rovesciamento della barca, travolta dal corso tumultuoso del fiume Minachal e l'annegamento di Sophie Mol.

Ma quella drammatica fatalità non è che l'anello di una lunga catena che parte dal conflitto con le norme sociali, dalla violazione delle regole che prevedono il rispetto dell'ordine rigido delle caste. Protagonista della trasgressione è Ammu, la loro madre: reduce da una storia di violenza familiare, divorziata, quindi senza status nell'India meridionale degli anni '60, concepisce una relazione assolutamente proibita con un "intoccabile". Velutha è un *Paravan* che vive in una baracca sulle rive del fiume: corpo solido dalla pelle nera, mestiere umile di falegname. E' lui a rappresentare la protesta contro il sistema sociale, portata avanti dal Partito Comunista, fomentata dalle frange del movimento naxalita; è lui a esprimere "una rabbia viva, pulsante contro quel mondo ordinato e compiaciuto di sé" che marchia gli individui in base alla loro appartenenza di casta. Qualche sguardo di intesa con Ammu, ravvivata anche dalla complicità dei suoi figli, e la tentazione di violare le regole si insinua attraverso gli "interstizi della Storia". Lei, consapevole della vecchiaia che avanza, sceglie di abbandonarsi alla pienezza dell'attimo, di avere fiducia nella fragilità delle cose, di attaccarsi alla loro piccolezza. Scende al fiume una sera, ci ritorna per più sere di seguito, promettendo ogni volta, al Dio della Perdita, al Dio delle Piccole Cose, *Domani*.

Così "la Storia sbagliò il passo, fu sorpresa con la guardia abbassata. Fu abbandonata come una vecchia pelle di serpente. I suoi segni, le sue cicatrici, le ferite risalenti ad antiche guerre e i giorni del camminare all'indietro, tutto si staccò e cadde".²⁴ Ma quella felicità proibita ha un prezzo che coincide col *costo della vita*. La catena di eventi, ormai innescata, porterà Ammu ad essere cacciata di casa, a perdere il suo *Locustandi* e vivere un'esistenza precaria segnata dalla solitudine e dalla malattia, perseguitata dal ricordo di quanto accaduto. Fino alla morte in una camera d'albergo, a soli trentuno anni. "Non vecchia. Non giovane. Ma vitalmente moritura."

24

Arundhati Roy, *Il dio delle piccole cose*, trad.it. di Chiara Gabutti, Guanda, 1997, p.184

Il suo gesto trasgressivo – la violazione delle Leggi dell’Amore - si ripeterà in Rahel, nell’estremo tentativo di comunicare col fratello, ritrovato quando ormai è divenuto un forestiero. “Erano estranei incontrati per caso. Si conoscevano prima che la Vita iniziasse”²⁵. La storia li aveva divisi, lui era stato messo sul postale per Madras per poi proseguire fino a Calcutta ed essere restituito al padre, finché questi, ventitre anni dopo, era emigrato in Australia. Allora, ri-restituito, aveva fatto ritorno alla casa di Ayemenem. E Rahel, emigrata negli Stati Uniti, divorziata come la madre, anche lei senza più *Locustandi*, era tornata in patria per ritrovare Estha. I due gemelli sono cresciuti separati, ma entrambi hanno dovuto convivere con quanto accaduto: quell’evento forse “insignificante in termini di ere geologiche”, simile a “un battito di ciglia della Donna Terra”, ha continuato a riverberarsi sulle loro vite, scavandole, insinuandovi il vuoto e il silenzio. Rahel cerca la fusionalità perduta, che risale a quei “primi anni amorfi” in cui i gemelli “pensavano a loro due insieme come Io, e separati, individualmente, come Noi (...) identità fuse insieme”²⁶.

La prosa asciutta e immaginifica al tempo stesso della Roy va alla ricerca di quel nodo conflittuale, ormai rimosso, che ha portato Estha a rifugiarsi nel silenzio, a ripiegarsi su di sé, ad apparire “inanimato e quasi invisibile”, fino ad “occupare pochissimo spazio nel mondo”. La scrittura va a svelare quei “segreti marini” che si nascondono nei suoi occhi, a disseppellire l’origine del trauma: quella parola, un semplice *Si*, ormai nascosta fra le pieghe della memoria, che ha segnato la condanna di un uomo già colpito a morte. Trauma che la storia familiare, con la complicità delle istituzioni poliziesche, ha tentato di cancellare. La narrazione diventa indagine sulle ragioni di un silenzio, analisi di una perdita, elaborazione del lutto, ma anche esplorazione di “Margini, Bordi, Orli, Confini, Frontiere e Limiti [sono] comparsi ai loro orizzonti separati come una banda di folletti maligni. Creature piccole dalle lunghe ombre, che pattugliano un Limitare Sfocato”²⁷.

E’ Rahel a rompere quel silenzio che non significa “accusa, e tantomeno protesta, quanto piuttosto una specie di estivazione, un letargo”; è lei a ristabilire un legame col mondo. In un estremo tentativo di comunicare, le parole diventate ormai inservibili, Rahel infrangerà ancora una volta le “Leggi che separano il Sesso dall’Amore o le Necessità dai Sentimenti”. Si delinea così una genealogia femminile segnata dallo scontro con le regole sociali e dalla loro violazione: conflitto che passa di madre in figlia come un’eredità cruciale. “Tutti loro avevano infranto delle regole. Tutti loro avevano sconfinato in

25

Idem, p.337

26

Idem, p.10

27

Idem, p.11

territori proibiti. Tutti loro avevano violato le leggi che stabilivano chi bisognava amare e come. E quanto”²⁸.

Misurarsi col conflitto “infinito, circolare,” fra “potere e impotenza”²⁹ diventa anche, per questa scrittrice, un’occasione di impegno politico e sociale. Originaria del Kerala, la regione delle Backwaters, Roy sa bene come l’acqua sia portatrice di vita e di morte, benedizione e maledizione, ricchezza e povertà, raccolti cospicui o carestie, soprattutto per i contadini indiani che non possiedono niente, nemmeno la terra. Questa consapevolezza anima anche le sue battaglie ambientali riguardo la questione delle grandi dighe e la privatizzazione di risorse energetiche come l’acqua o l’elettricità e più in generale, i pericoli della globalizzazione mondiale o il divario tra Oriente e Occidente.

Il conflitto può essere un elemento vitale per la costruzione della stessa identità. Questo vale per la scrittrice di origine bengalese Jhumpa Lahiri, emigrata negli Stati Uniti, che attualmente ha scelto di vivere a Roma e di scrivere in italiano. Al centro del romanzo *The Lowland*³⁰ c’è il conflitto fra lingue, culture, identità diverse. Anche qui la linearità classica della narrazione è spezzata da diversi flashback, immersioni in un passato traumatico che irrompe nel presente per squarci, strappi improvvisi, fasci di luce puntati nell’oscurità della memoria, svelando poco alla volta i tragici eventi rimossi: l’uccisione per mano della polizia di Udayan, il fratello più ribelle, militante nel movimento naxalita, colui che è rimasto, continuando a lottare per la rivoluzione. Invece Subhash, più calmo e ubbidiente, è partito, emigrato negli Stati Uniti per ragioni di studio, destinato a una tranquilla carriera universitaria. A stabilire un legame indissolubile tra loro, nonostante le scelte di vita opposte, è Gauri, divenuta moglie di entrambi per gli sviluppi paradossali della vicenda; è lei a vivere la lacerazione più forte, a personificare il contrasto fra due mondi, ma anche a cercare di ricomporlo. Ancora una volta, la scrittura diventa rammemorazione, lavoro di scavo che porta alla luce le ragioni del trauma, indagine sul conflitto fra partire e restare.

In mancanza di un’appartenenza precisa, Lahiri ammette che la sua identità, frammentaria, composita, si è creata a contatto con lingue e culture diverse: in una zona periferica, ai margini di vari Paesi. Perciò parla di “identità duplice, biforcata, contestata”. “Per tutta la vita sono stata in conflitto tra due identità diverse, entrambe imposte. (...) Da un lato cerco disperatamente di appartenere, di avere un’identità precisa. Dall’altro mi rifiuto di appartenere, e ritengo che la mia identità confusa e

28

Idem, p.38

29

Arundhati Roy, “Guerra e potere”, in *Internazionale*, n.459, 2002. “Il tema di buona parte di quello che scrivo, narrativa e saggistica, è il rapporto fra potere e impotenza, e il conflitto infinito, circolare, in cui sono impegnati questi due elementi”.

30

Jhumpa Lahiri, *La moglie*, trad.it. di Maria Federica Oddera, Guanda, 2013. Titolo a mio avviso fuorviante: si perde il termine *terra*, che ricorre in varie opere dell’autrice in modo significativo.

ibrida mi arricchisca. Resterà probabilmente per sempre in conflitto tra queste due strade, questi due impulsi”.³¹

Alla fine, l'unica appartenenza possibile, per Lahiri, resta quella alle parole, l'unico radicamento possibile resta la scrittura. “Fin da ragazza appartengo soltanto alle mie parole. Non ho un Paese, una cultura precisa. Se non scrivessi, se non lavorassi alle parole, non mi sentirei presente sulla terra”³².

31

Jhumpa Lahiri, *Il vestito dei libri*, Lectio Magistralis, Premio Von Rezzori, Firenze, 10 giugno 2015, cit.p.37-51

32

Idem, p.72

Laura Graziano

TEMPI CONFLITTUALI, VITE SOLIDALI (non ancora testo definitivo)

La ricerca dei gruppi femministi italiani degli anni '70 ha tracciato una nuova genealogia del femminile.

In equilibrio tra esplorazione e costruzione di una soggettività diversa, le donne coinvolte nella rivoluzione femminista reinterpretano le vite proprie e quelle delle antenate che la storiografia ha reso opache o espulso dalla memoria.

Ripensare se stesse e la propria origine diventa la pratica fondante di quei primi anni di femminismo, il metodo è una dura contronarrazione dove storia e memoria si intrecciano scambiandosi le parti e dove l'autobiografia e la biografia diventano la condizione per vedere e trasformare la soggettività femminile.

I gruppi femministi mettono in pratica un pensiero che la storiografia sta indagando e svilupperà successivamente: non è il passato ad essere oggetto della storia, ma la memoria (Nicole Loraux)

Questo complicato lavoro di memoria e teoria che procedono insieme darà origine a una forma narrativa nuova, ed è ampiamente usato da chi partecipa ai gruppi nella duplice forma di indagine sul proprio presente e sulle figure femminili del passato e delle loro eredità, che vengono studiate secondo criteri di affinità o analogia biografica.

Alcune donne del passato diventano dei modelli, dei riferimenti, si dispongono lungo il filo del ripensamento storico e biografico, sorelle immaginarie in un lavoro scientifico e personale che vuole tenere insieme nuovi metodi interpretativi ed esperienze personali.

Il modo di indagare il proprio oggetto - davvero qui dovremmo dire soggetto - dei gruppi femministi produce una perturbazione del tempo cronologico: donne di epoche diverse vengono studiate in un ipotetico allineamento su uno stesso piano temporale. (Paola Di Cori)

Avvicinare fenomeni distanti e diversi per evidenziare inaspettati tratti comuni serve a mostrare delle continuità fino ad allora impreviste, infatti l'unità di senso di soggetti e di avvenimenti non emerge più dalla disposizione del tempo lineare, ma è prodotta dal processo anacronistico (o anacronico). Attraverso la collisione di tempi non in sequenza si produce una nuova leggibilità e una nuova conoscenza della soggettività di ciascuna. (Angela Mengoni)

E' il presente ad attivare delle regioni di senso che fermentano (Benjamin) nel passato, la cui conoscenza si chiarisce nel montaggio anacronistico con "l'ora".

Una trentina di anni prima una scrittrice che nulla ha da spartire con il movimento femminista per pensiero, per storia, per posizione letteraria, scrive un bellissimo romanzo che ha origine in un anacronismo storico che attraversa tutto il testo: il dialogo della scrittrice – voce narrante e autrice qui coincidono – con la pittrice Artemisia Gentileschi.

L'autrice è Anna Banti.

Siamo passati/e dietro lo specchio, lasciato il primo femminismo e arrivati/e a ritroso nel mondo della letteratura, che separa non tanto o non solo realtà e finzione, ma orienta il vissuto, i suoi fantasmi, le fantasie in una particolare forma espressiva con le sue regole, le sue leggi, l'orientamento retorico, le continue trasgressioni, le infinite scoperte e con le molte interpretazioni.

Il dialogo della scrittrice con la pittrice è un vero dialogo, che inizia insieme al romanzo a Firenze nel '44 e prosegue a lungo, anche se Artemisia è morta da molto. Banti, oltre a ricostruire lo svolgersi della vita dell'artista, costruisce una relazione.

La mia ipotesi è che questo colloquio attraverso i secoli tra la scrittrice e la pittrice sia ben più di uno stratagemma narrativo, sia la costruzione di una analogia che esplorando la formazione e la vita di Gentileschi, indagherà la formazione e la vita dell'autrice e che il procedimento che apre la strada a questa forma di conoscenza sia l'uso dell'anacronismo.

“Non piangere”, inizia con questo imperativo Artemisia, romanzo scritto da Anna Banti due volte a causa della guerra che le ha fatto perdere il primo manoscritto sotto le macerie dell'appartamento bombardato dai tedeschi.

“Non piangere”, è la voce della narratrice che si rivolge a se stessa dopo la perdita del manoscritto e la stessa frase è, in contemporanea, rivolta ad Artemisia, la protagonista, che le appare bambina.

Quando arriveremo alla fine sapremo che il romanzo tutto contiene un'esortazione muta “non piangere” o anche “senza piangere”, attraversare la vita senza piangere.

Quale vita? Quella di Artemisia Gentileschi, pittrice nata a fine del '500 e di cui Anna Banti nell'introduzione dice “una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere.....una parità di spirito tra i due sessi”

Il romanzo racconta la vita della pittrice a partire dalla sua infanzia a Roma, segue i suoi spostamenti di casa e di città, dice della violenza subita e del processo per stupro che ne segue, del matrimonio riparatore, mostra la determinazione nel continuare a dipingere, i successi, la solitudine, gli anni trascorsi alla corte inglese tra riconoscimenti ed esclusione, racconta il viaggio di ritorno, sola.

Non è però una ricostruzione storica, della vita di Gentileschi si sa poco, Anna Banti all'uscita del romanzo, da più parti definito romanzo storico, protesta dicendo: “ Scrivo storia vera, scrivo di quel che la storia tace a se stessa”.

In effetti di questa pittrice la storia ha taciuto a lungo, per mancanza di fonti, e perché, come ci ricorda Loreaux, la storia è una questione di memoria, e dunque di “inconscio della storia”. (Walter Benjamin)

Si è trattato per Banti di immaginare non gli avvenimenti, ma come li viveva, non la descrizione del quadro, ma il sentimento con cui si avvicina alla tela. La storica dell'arte Anna Banti non indaga i quadri di Artemisia, non li interpreta. Interpreta la sua volontà che si trasforma in destino. O un destino che convoglia la volontà perché non c'è altra possibilità.

Quale vita? Quella di Anna Banti, che seguendo Artemisia pensa se stessa e traccia così la sua “autobiografia interiore”. (Fausta Garavini)

La pittrice di tre secoli prima e la scrittrice dialogano, la terza persona della narrazione diventa io, io Artemisia, ma anche io narratrice ed è chiaro fin dall'inizio che la narratrice è Anna Banti, la scrittrice.

La doppia esplorazione, a tratti visibile e spesso sottotraccia, percorre tutto il romanzo. All'uscita del libro ne aveva parlato Emilio Cecchi, ma solamente in una lettera privata a Contini. All'epoca, di autobiografia in modo esplicito non parla nessuno.

L'espedito narrativo che fa dialogare Banti e Gentileschi è molto singolare, la protagonista non è vista come una figura del passato, ma del presente. E certamente non si tratta del dialogo con un fantasma come fosse una trama gotica o goticeggiante, ma del rivolgersi ad una amica, ad una sorella, qualcuna verso cui si prova affetto. Non c'è mai un momento in cui lo sguardo amoroso della narratrice sospenda il suo sentimento.

Il dialogo **nel presente** tra Banti e Gentileschi è possibile perché la scrittrice ha alterato la temporalità cronologica, ha messo in **conflitto** due tempi storici distanti.

E' il procedimento anacronico che permette ad Anna Banti di stabilire una relazione “in presenza”. “Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa...”

Walter Benjamin ha parlato spesso nel suo lavoro degli *adesso* temporali nei quali scatta una comunicazione improvvisa con il passato, mettendo il passato in grado di affacciarsi nel presente in una forma ben più incisiva e feconda di quella del semplice ricordo.

Il procedimento anacronico è sì il motore narrativo del testo, ma certo non è una opzione narrativa qualsiasi, valida come potevano esserlo molte altre, perché è solo la collisione temporale che produce qui una nuova conoscenza sul passato e sul presente. E' questa collisione di tempi che rivela l'affinità tra Artemisia e la scrittrice e che permette a Banti di costruire una analogia attraverso il legame esplicito tra biografia e autobiografia.

Il risultato, straordinario, incisivo, netto nel suo desiderio, è la costruzione di una terza figura narrativa, il rapporto tra due vite femminili dedicate all'arte, della figura e della parola. L'analogia stabilisce una continuità nella discontinuità del tempo.

Era stato un anacronismo messo in moto dalle affinità quello che aveva fatto annullare le distanze tra gruppi femministi e donne del passato. Dove, almeno all'inizio, non c'era la riflessione sul paradosso temporale, ma certamente c'era la messa in opera della ricerca di un sapere arrivato a ciascuna non con l'intelletto e la scienza, ma appreso con l'urgenza fisiologica e psichica dell'identificazione e del rigetto.

Anche: sincronico-diacronico

Analogia come opposto di identità

(l'obbiettivo non è un racconto storico, ne mancano i presupposti)

L'autobiografia di Arnoux, autobiografia collettiva dagli anni '70 ad oggi, è il testo che lega Anna Banti alle narrazioni (orali) degli anni '70 e mostra come il passato cronologico può produrre una conoscenza minore rispetto alle forme anacroniche. Il passato non entra nel testo come esperienza vissuta, ma entra come immagine nominale, disincarnata di corpi e di senso, semanticamente collassata.

(L'anacronismo funziona solo se non è isomorfo, ma poggia su tratti strutturali!)

Maria Letizia Grossi

Scritture dal Libano. Un invadente presente, un intreccio di conflitti e la rivoluzione delle donne

Beirut. Libano. Luogo di fascinazione e di cruda violenza, di conflitti ripetuti in una catena che pare non si riesca a spezzare: guerra civile durata 15 anni, bombardamenti statunitensi e israeliani, culminati nella guerra israeliana dell'estate 2006, frequenti attentati con autobombe, contiguità e contaminazioni con il conflitto israelo-palestinese e con quello siriano.

La prima volta che sono stata a Beirut, prima della guerra civile, nel lontano 1973, la città, nell'arco delle colline, sul golfo luminoso, mi sembrò una sintesi tra ciò che immaginiamo del Medio Oriente esotico e fascinoso e le comodità e i lussi moderni. Nei vari ritorni ho visto muri smozzicati e feriti dai colpi di mitraglia, ricostruzioni veloci e un'indomabile voglia di riprendere a vivere. Mi hanno colpita particolarmente le donne, che fossero tradizionaliste o femministe ed emancipate, sempre attente, intelligenti, con una capacità di resistenza e di rinascita che le accomuna alle palestinesi. Il Libano è un paese in cui è molto forte il conflitto di genere, è il più filo-occidentale, il più moderno e vicino all'Occidente tra i paesi arabi e mediorientali – pur con una forte presenza di integralismi, tra cui quello sciita e filo-iraniano di Hezbollah. Ma qui esistono ancora, come altrove nell'area, tradizioni rigidamente maschiliste e patriarcali. Quella di molte donne libanesi è una vera e coraggiosa rivoluzione in atto.

Elemento di ricchezza, ma anche di inquietudine, è la coesistenza di gruppi etnici e la presenza del numero più alto nel mondo di confessioni religiose, che a volte convivono, a volte si trasformano in pretesti per settarismi e scontri armati.

Tutti questi conflitti e rivoluzioni sono presenti con forza e immediatezza nella scrittura delle due autrici che ho scelto di esplorare, attraverso la lettura di due libri, Zena El Khalil con *Beirut, I love you*³³ e Alawiya Sobh con *I miei sogni nei tuoi*³⁴.

Una peculiarità, che mi ha intrigata, delle autrici e dei testi, è l'immersione nella contemporaneità degli avvenimenti, la scrittura in presa diretta. Non è una cosa che avviene di frequente nella scrittura dei conflitti: spesso ci vuole tempo perché si riesca a raccontare le lotte e i traumi.

33

Zena El Khalil, *Beirut, I love you*, 2009, Donzelli 2010.

34

Alawiya Sobh, *I miei sogni nei tuoi*, 2006, Mondadori 2013.

Il libro di El Khalil nasce da un blog sulla guerra condotta da Israele contro il Libano nell'estate del 2006, che la giovane artista visuale, pittrice e performer, scrittrice e attivista culturale, ha vissuto in prima persona, registrandone i momenti, le angosce e le paure nell'immediatezza del loro accadere. Ripreso da *The Guardian*, il suo blog è stato tra i più seguiti durante la guerra dell'estate 2006, trovando attenti lettori e lettrici in tutto il mondo. È poi diventato un coinvolgente romanzo, in cui cronaca, autobiografia, storia si intersecano.

Artista nota a livello mondiale, Zena, di famiglia libanese drusa, ha vissuto in più paesi e continenti: nata a Londra, ha trascorso infanzia e adolescenza con la famiglia in Nigeria, è partita da sola giovanissima per studiare e partecipare alla vita culturale di New York, qui ha conseguito un Master of Fine Arts e poi ha deciso di tornare per continuare i suoi studi di Graphic Design nella Beirut delle sue origini.

Quella del romanzo, come esplicita il titolo, è la storia di un amore per una città, per la gente che ci vive e che è sbalottata e ferita da ciò che vi accade, dalla follia che la percorre e dagli scontri, è il racconto di una immersione completa nelle contraddizioni, splendori e violenze di questo luogo. A Beirut le guerre si susseguono, ci si può aspettare lo scoppio di una bomba da un momento all'altro. Zena e Maya, la sua più grande amica, in un mondo stravolto dai gruppi armati, cercano il senso delle loro giovani vite in questo posto singolare, violento ma anche sensuale, vivo. Tra confini e filo spinato a dividere quartieri e gruppi etnici e religiosi, tra attentati e paure, la gente continua a vivere la sua vita il più possibile "normalmente". Le due amiche vanno a ballare, si innamorano, si sposano, si separano.

La storia libanese è ripercorsa anche attraverso le vite precedenti della protagonista. Quella di Hussein, un ragazzo druso nato nel 1901 in un oscuro villaggio libanese dell'entroterra, che annega mentre è in viaggio sull'Atlantico per raggiungere i genitori a New York; quella di Asmahan, una famosa cantante siriana drusa degli anni trenta, che rimpiange la fine della condizione di eguaglianza sociale delle donne druse con gli uomini, a causa delle leggi dell'Impero Ottomano. Ma Asmahan continua a cantare per evadere dalla tradizione oppressiva. E, tra Oriente e Occidente, "io cantavo per costruire ponti".³⁵

Le passate incarnazioni sono un originale espediente narrativo per osservare da un punto di vista personale la storia libanese del secolo ventesimo, ma corrispondono anche alla credenza drusa della metempsicosi.

35

Zena El Khalil, cit. pag. 28.

Al pari di Asmahan, l'autrice partecipa della cultura di Oriente e Occidente. Espone in tutto il mondo e trascorre parte del suo tempo a Torino. (Proprio a Torino una sua mostra recente “*from Mirfaq to Vega*”, con sculture, tele e video ripercorre la sua storia familiare³⁶).

Il romanzo parla anche degli anni trascorsi a New York e la delusione nei confronti dell'*Azienda Amrika*, il cui credo impone di “fare soldi. New York non accoglie tutti... ti inchioda in una categoria: ti classifica come grasso, basso, bianco o nero. Ti classifica come arabo”³⁷. In particolare dopo l'11 settembre “quando prevalse il panico, venne buttata fuori dalla finestra la capacità di giudizio, e fu allora che si cominciò a puntare il dito... Dopo il crollo delle torri ero solo un'araba, per gli altri”³⁸.

La scrittura di El Khalil è impetuosa, eccessiva, insiste da un lato sul *cupio dissolvi* della Beirut post-guerra civile, dall'altra sulle sfrenatezze notturne di ragazze e ragazzi, tra night club, droga, alcool, amori e sesso, in una volontà spasmodica di dimenticare gli orrori e le morti con una vitalità convulsa. Ma Zena non si ferma qui, continuando la ricerca di un senso, di una via di salvezza, trova l'arte, la scrittura, la solidarietà, l'amicizia, il percorso di crescita e liberazione delle donne, da opporre alla guerra e alla distruzione.

Alawyia Sobh è una nota scrittrice e giornalista, femminista da anni impegnata nella lotta per i diritti delle donne, collaboratrice dei maggiori quotidiani libanesi, fondatrice e direttrice della rivista *Snob*, tra le più diffuse in tutto il mondo arabo. In italiano è già stato pubblicato un altro suo romanzo, *Il suo nome è passione*³⁹.

Il primo conflitto che si apre nel romanzo è quello, singolare, che oppone Dunia, la protagonista di *I miei sogni nei tuoi*, a un libro che non riesce a finire di leggere, perché proprio di lei e delle sue amiche parla direttamente; la scrittrice è la sfuggente vicina del terzo piano, che però in parte è anche la stessa Dunia: le due donne si scambiano i sogni e condividono le storie.

Passando attraverso l'inconsueto e non del tutto chiarito rapporto tra scrittrice e personaggio, Alawyia scruta i conflitti di genere in Libano. Osserva a fondo il sofferto rapporto di Dunia col marito ex miliziano, ex uomo di potere, politico corrotto, partner fedifrago e maschilista, ora inchiodato a letto a causa di un incidente automobilistico, ma ancora deciso a pretendere dalla moglie obbedienza e oblatività e anche prestazioni sessuali. Quasi del tutto paralizzato, Malek vorrebbe che anche il mondo intorno a sé si bloccasse, a partire dalla moglie, che non deve esistere se non per accudirlo. È ciò che

36

La mostra si è tenuta da ottobre 2014 a gennaio 2015, presso la galleria Giorgio Persano.

37

Zena El Khalil, cit. pag. 16.

38

Ivi, pagg. 33, 34.

39

Alawyia Sobh, *Il suo nome è passione*, Mondadori 2011.

richiede anche la famiglia di lui, in particolare la madre, che minaccia di togliere i figli a Dunia, se lei non terrà un comportamento consono. In questa ottica è raccontata pure la vicenda della vicina Ferial, col suo amore totalizzante e non corrisposto, che a volte si alterna, come io narrante, a Dunia. Il ricatto del potere maschile, detentore del denaro e del ruolo sociale predominante, finisce per contaminare la sessualità. Se la sessualità libera è un'esigenza forte di molte donne arabe e molto spesso è presente nelle scrittrici, quella in vari modi imposta si può facilmente trasformare in una forma di dominio. Nel romanzo, anche gli uomini innamorati e gentili dopo un po' se ne vanno, o tradiscono o opprimono le partner, o muoiono, travolti dalla follia maschile della guerra e degli scontri tra milizie. La società libanese, in particolare quella della capitale, presenta molte contraddizioni, per quanto riguarda la situazione femminile. Nel romanzo ci sono donne che lavorano, escono, si comportano e si vestono in maniera indipendente e libera, ma quelle che si sposano ricadono nei vincoli patriarcali.

Il controcanto è rappresentato dalle relazioni amicali tra le vicine di casa del condominio di rue Hamra, che a breve dovranno tutte lasciare, perché l'edificio, danneggiato dalla guerra, verrà abbattuto per far posto a un palazzo nuovo e più grande. Le donne si raccontano i sogni, le storie, i desideri, gli amori, le delusioni, i ricordi familiari. Alle vicende personali si intrecciano nelle loro voci antiche leggende e credenze popolari, storie dei villaggi d'origine. Nel condominio, nonostante la suddivisione consueta a Beirut dei diversi gruppi in quartieri separati e, durante la guerra, non comunicanti, abitano donne di diverse etnie e religioni, sciite, sunnite, cristiane, borghesi e popolane. Anche qui non mancano i contrasti, ma sono risolti attraverso il reciproco raccontarsi, la solidarietà femminile e i rapporti amicali tra la gente comune. Mettendo in scena questo microcosmo e le persone ad esso collegate, la scrittrice indaga i conflitti sociali, culturali e religiosi della città multietnica e multiculturale, e anche la possibilità che essi siano elaborati e tornino ad essere la ricchezza stimolante che è propria dell'eterogeneità.

Un tema molto presente, onnipresente, è la guerra; la guerra che non è solo il passato recente, ma che persiste attraverso i suoi effetti. Rue Hamra, strada centrale di Beirut, dove prima si aprivano cinema, negozi di lusso e locali notturni, è specchio degli esiti del conflitto armato, irriconoscibile, coi muri crivellati dalle pallottole, gli esercizi chiusi o trasformati. Eppure la strada tenta di rivivere, di ricostruirsi, come avverrà appunto sulle macerie del condominio di Dunia. Le donne si esprimono in queste pagine spesso contro la guerra. "Ma che c'entriamo noi con la guerra? Non abbiamo proprio nulla contro i cristiani. Noi e loro viviamo sulla stessa terra"⁴⁰. La guerra è un affare di maschi, che travolge tutti e tutte.

40

Alawya Sobh, *I miei sogni nei tuoi*, cit., pag. 238.

In mezzo alla violenza e ai conflitti, la rivoluzione coraggiosa che si sta compiendo è quella delle donne, e ciò avviene soprattutto attraverso la condivisione delle proprie storie. Nelle parole di ciascuna e nelle pagine della scrittrice. Dunia, alla fine di una giornata difficile, tenta di addormentarsi. L'ultimo capitolo del libro lo leggerà l'indomani.

Laura Marzi

Perturbanti vulnerabilità

«Nella mia vita il problema era la domestica» (Kuperman, 2014, p. 9).

La conflittualità nel rapporto tra la donna che impiega e la donna pagata per occuparsi in casa altrui delle persone anziane, o anche solo delle faccende domestiche, è un'evidenza della vita quotidiana. Ne hanno scritto, per citare fonti a me vicine, due teoriche francesi: la sociologa Caroline Ibos e la psicologa Pascale Molinier; questa relazione conflittuale è, poi, uno dei temi dell'articolo di Sabrina Marchetti: *Le donne delle donne* (in DWF, 1-2, 2004, pp. 68-98), per esempio.

A partire dalla considerazione di Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi che è: «attraverso le scritture delle donne che si possono cogliere le trasformazioni, le inquietudini e le resistenze che nel tempo interessano il rapporto donna-casa» (*La perturbante*, p. 151), possiamo chiederci come la letteratura scritta dalle donne racconti questo specifico conflitto. La risposta è ovviamente: in molti modi diversi. A costituire, però, un esempio lampante di narrazione del conflitto tra "la signora" e "la signora delle pulizie" è il romanzo di Nathalie Kuperman *La domestica* (2014; ed. or. *J'ai renvoyé Marta*, 2005). Il testo, breve, è un resoconto dei pensieri di Sandra, la narratrice, dal giorno in cui la giovane ragazza polacca che ha deciso di assumere, ovviamente senza contratto, perché una volta alla settimana la aiuti nelle pulizie domestiche, entra in casa sua.

La personaggio di Sandra è una donna inserita nella medio/alta borghesia parigina, impegnata in un lavoro intellettuale, che vive col marito, con cui condivide l'estrazione sociale e il livello culturale, i due figli di lui e la loro bambina: Marta, omonima della domestica.

La reazione di Sandra all'ingresso di Marta nella sua vita e nella sua casa si definisce da subito per l'ambiguità delle sue emozioni e la contraddittorietà che caratterizza le sue riflessioni. Per esempio, l'entusiasmo per l'arrivo di un aiuto nello svolgimento delle faccende domestiche si accompagna fin da subito ad un senso di inadeguatezza. Del resto, come scrive Pascale Molinier, riferendosi alla relazione di cura: «le *care* est ambigu» (Molinier, 2013, p. 60). L'arrivo di Marta rappresenta per Sandra una conquista: «pensavo a Marta (domestica), insomma, era lei che mi faceva realizzare che nella vita avevo tutto» (p. 35), ma gli effetti dell'entrata in scena della domestica nella vita di Sandra si rivelano presto ben più problematici. L'ingresso di Marta nella storia e nella casa della narratrice comporterà per Sandra l'insorgere di un crescente senso di disagio, di cui le cause possono essere individuate nei seguenti fattori: la presenza in casa di una donna straniera suscita nella narratrice la paura della perdita del controllo sul proprio spazio domestico e sulle sue relazioni familiari; l'arrivo di Marta innesca in Sandra il riaffiorare di ricordi infantili drammatici.

La paura per la perdita del controllo sul proprio spazio domestico e sul proprio spazio intimo, marito compreso, si manifesta in vari luoghi del romanzo e coincide con il terrore di cui scrive Caroline Ibos nella sua ricerca sulle condizioni di vita delle tate originarie della Costa d'Avorio, che lavorano in territorio parigino: «succede che la datrice di lavoro si senta spossessata dal controllo che l'impiegata domestica ha sulla sua casa: "quando rientro la sera e vedo le sue buste nel mio ingresso, le sue scarpe lì in mezzo, il suo vecchio cappotto su una poltrona nel salotto, ho l'impressione di non essere più a casa mia"» (Ibos 2012, p. 102, trad.mia). Coerente con questa testimonianza riportata dalla sociologa, Sandra scrive che rientrando in casa il primo giorno di lavoro di Marta: «la sera fu come se non fosse più casa nostra». La presenza della domestica, di un'altra donna, che con il suo corpo ha agito nella sua stanza da letto, in quella di sua figlia, nel bagno, spinge la narratrice a considerare che quei luoghi siano stati ormai intaccati da una forma di estraneità tale da sottrarre loro lo statuto di familiare.

Questa violazione del suo spazio che Sandra attribuisce a Marta viene espressa spesso anche attraverso considerazioni intorno all'immagine della porta: «non volevo aprirle quella porta: le immagini che mi venivano quando nominavo mia figlia». La narratrice sta parlando con Marta, la domestica, per la prima volta, aspettando che suo marito rientri perché insieme le mostrino l'appartamento. Ha in braccio Marta, sua figlia, a cui si rivolge con dei vezzeggiativi. Questa intimità, però, tra lei e la bambina, è uno spazio che Sandra non vuole aprire a Marta, dal quale, al contrario, vuole escluderla. A risultare interessante è che queste resistenze si manifestano fin da subito: Sandra teme, infatti, fin dal momento del primo colloquio, che Marta prenda possesso dei suoi affetti, invada il suo territorio.

Questo timore per la perdita del controllo sul territorio investe la relazione col marito, di cui Sandra diventa immantinente gelosa. Subito dopo l'esternazione delle sue resistenze a mostrare a Marta aspetti della tenerezza che prova per sua figlia, il marito di Sandra fa il suo ingresso in scena. Sarà lui ad accompagnare Marta a fare il giro dell'appartamento, perché la narratrice deve preparare la cena. Sandra è immediatamente gelosa: «li sentii ridere, poi non sentii più nulla [...] Di che parlavano? [...] Riecco le risate dei ragazzi, ma di Marta e mio marito nessuna traccia. Ho chiamato Jules (uno dei due figli del marito di Sandra, NDR): "Che stanno facendo?" "Papà sta facendo vedere le cose a Marta." "Quali cose?"» (p. 16/17). Anche in questo caso, per rappresentare il suo sentimento di gelosia, la paura di un'invasione nel proprio territorio da parte di Marta, Kuperman utilizza il topos della porta. Il marito mostra alla ragazza come aprire la porta di casa, visto che la serratura è difettosa: «è trascorso un po' di tempo senza che io riuscissi a riconoscere il rumore della chiave nella serratura, sentivo la voce di mio marito, ma non distinguevo le parole, come se lo facesse a posta a parlare piano» (p. 29). La commistione fra gelosia e paura per una presa di possesso dei suoi spazi da parte di Marta risulta

evidente dalla descrizione che Sandra fa della giovane al rientro nell'appartamento, dopo la prova-chiavi: «era entrata trionfante, orgogliosa di essersi introdotta in casa nostra senza gran difficoltà» (p. 44). Del resto nel corso del testo Sandra concluderà: «una porta per me rappresenta sempre un pericolo» (p. 45).

La tematica della porta rinvia ad un altro romanzo, incentrato sulla relazione tra la donna che impiega e l'impiegata domestica: *La porta*. Qui Magda Szabò, autrice e narratrice, racconta della sua relazione con la donna che svolge le faccende domestiche in casa sua: Emerenc. In questo caso, però, a non volere aprire la propria porta di casa e quella della propria storia è Emerenc. Il romanzo racconta di come, a seguito di molte resistenze, nasca fra Magda e la sua impiegata domestica una relazione così forte da indurre quest'ultima ad aprire alla scrittrice la porta di casa sua, luogo inaccessibile per chiunque altro. *La porta* è una sorta di narrazione della sua colpa da parte di Magda per non essere stata in grado di custodire il segreto di cui Emerenc l'aveva messa a parte, tradendo la sua fiducia.

Il secondo fattore di disagio individuato precedentemente, generato in Sandra dalla presenza della domestica, è il ritorno di ricordi drammatici del periodo dell'infanzia. La giovane Marta arriva dalla stessa città da cui era originario il nonno di Sandra, ebreo polacco ucciso dalla furia nazista: Lublino. Poi, Marta porta lo stesso nome della figlia della narratrice e la bambina a sua volta si chiama Marta, perché così si chiamava la nonna, che si è occupata di Sandra dopo che sua madre è stata rinchiusa in una casa di cura, per problemi psichici. Nel romanzo, il rapporto fra Marta (la domestica) e la madre della narratrice consiste apparentemente solo nel fatto che impiegando una domestica Sandra ha contravvenuto ad una regola impostata da sua madre: non fare entrare mai nessuno in casa. L'insorgere prepotente di ricordi traumatici del passato in concomitanza con l'arrivo della domestica inducono, però, a ricercare un'altra ragione, più profonda, del legame tra Marta e il ritorno del rimosso, costituito in questo caso dalla relazione con la madre alcolista e malata di mente.

A partire dalla ripresa del concetto di perturbante nella critica letteraria a cura del Gruppo della SIL di Firenze (2003), ho trovato nella nuova traduzione francese (*L'inquiétant familier*, 2014) del saggio di Freud sull'*Unheimliche*, l'identificazione di un legame tra *La perturbante* e il lavoro di cura. Secondo Simone Korff-Sausse, che ne cura l'introduzione, nella società occidentale contemporanea un processo di rimozione interessa la condizione di bisogno, che si accompagna a malattie ed handicap. Inoltre, la concezione della dipendenza coinciderebbe con la definizione di perturbante data da Freud, come di qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto in casa ed invece è affiorato, qualcosa di cui siamo sempre stati consapevoli, ma che il procedimento del rimosso ci ha reso alieno. La condizione di bisogno delle persone anziane o malate, o più banalmente delle donne che necessitano di un aiuto domestico, essendo un elemento familiare, domestico appunto, diventa così perturbante. Come scrive Vanessa Nurock: «la vulnerabilità e la dipendenza sono due aspetti centrali dell'esistenza umana»

(Nurock, 2010, p. 194. La trad. è mia), ma la nostra società occidentale: «sembra rifiutare ogni forma di dipendenza (per vederla poi ritornare in svariate e maligne forme) e valorizzare al contrario [...] l'idea di un soggetto sempre e comunque "imprenditore di sé stesso"» (Martignoni, 2014, p. 95).

Per questo, la figura della *care-giver*, della badante, dell'impiegata domestica, vale a dire la donna per lo più straniera che si occupa delle varie forme di vulnerabilità: dal bisogno di pulizia, alle fragilità dell'età avanzata, delle malattie e disabilità, con la sua sola presenza, può innescare un processo di ritorno del rimosso costituito dalla condizione di dipendenza umana⁴¹. Nel caso del romanzo di Kuperman, la figura della *care-giver*, della domestica Marta, solleciterebbe in Sandra il riemergere della relazione traumatica con la madre, la sua vulnerabilità di bambina abbandonata a sé stessa.

Il conflitto nel caso di questo romanzo di Kuperman viene risolto da Sandra con il licenziamento di Marta: *elle a renvoyé Marta!* Ma esistono altre soluzioni narrative di scrittrici per raccontare le perturbanti vulnerabilità, il loro riaffiorare inesorabile attraverso il prisma di una donna straniera nel cuore del domestico? Come si diceva, molte e diverse...

Bibliografia di riferimento

- Castiglioni M., (eds), *Narrazione e cura*, Milano: IBS, 2014
- Chiti E., Farnetti M, Treder U., (eds) *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi, Perugia, 2003.
- Cixous H., *La fiction et ses fantômes: une lecture de l'Unheimliche de Freud*, dans "Poétique", 10/1982, pp. 199-216.
- Freud S., "Il perturbante" [*Das Unheimliche* 1919], dans Freud S., *Opere 1917-1923*, Torino, Einaudi, 1977.
- Freud S., *L'inquietant familial*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2013.
- Ibos C., *Qui gardera nos enfants ?*, Paris: Flammarion, 2012.
- Kuperman N., *J'ai renvoyé Marta*, Paris: Gallimard, 2005.
- Kuperman N.: *La domestica*, Torino: Codice Edizioni 2014.
- Laugier S., Paperman P., (eds), *Le souci des autres*, Paris: Éditions de l'EHESS, 2005
- Molinier P., *Le travail du care*, Paris: La dispute, 2013.
- Nurock V. (eds), *Carol Gilligan et l'éthique du care*, Paris: PUF, 2010.
- Szabò M., *La porta*, Torino: Einaudi, 2005.

41

Si tratta di una delle conclusioni a cui giungo nella mia tesi di dottorato *Héroïnes de la vulnérabilité: personnages inquiétantes et familières. Une recherche interdisciplinaire entre Littératures Comparées et Sociologie du Care* che sosterrò in autunno, presso l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, sotto la direzione di Nadia Setti, professoressa di Letterature Comparate presso il Centre d'Étude féminines et de genre de l'Université Paris 8 e di Patricia Paperman, professoressa di sociologia presso il suddetto Centre.

Aline Roudet

“L'Università di Rebibbia: un giorno in prigione, la rivoluzione senza rivendicazione”

L'Università di Rebibbia presenta il breve soggiorno di Goliarda Sapienza in prigione descrivendo il suo progressivo inserimento nella nuova comunità di donne. Nella prefazione all'edizione francese, la *Nota del curatore* evidenzia: “*E questo universo complesso, che lei scopre dopo il suo arresto, che Goliarda paradossalmente trasformerà nella scuola della libertà. [...] Suo testo, dilat[a] il tempo dell'osservazione, mescolando questa ricerca intima con una descrizione di raro realismo del mondo carcerale femminile.*”⁴² Dovunque, la prigione appare come un luogo violento ma stranamente *L'Università di Rebibbia* non mette in scena dei conflitti radicali. L'opposizione della narratrice contro la società moderna sussiste come trama di fondo, eppure osserva i conflitti in carcere per darne conto e descriverli, mai per intervenire o dare spiegazione.

I. La prigione: un ambiente per la rivoluzione ?

Lo sguardo antropologico di Goliarda Sapienza su questo ambiente, a differenza delle sue compagne di detenzione a volte esplicitamente rivoluzionarie, non è mai politico. Si mostra relativamente in disparte: “*È un assurdo dover continuare a passare da una presa di posizione all'altra proprio come nella vita civile.*”⁴³ Dapprima la prigione significa l'isolamento dalla società con delle nuove regole: “*Quella che eri prima è morta civilmente per sempre*”⁴⁴. Questa osservazione fin dal suo arrivo tra le mura esibisce la sua visione paradossale della prigione: un luogo di sparizione che permette una rinascita. L'universo di regole (regolamento interno ufficiale della prigione e funzionamento informale delle relazioni quotidiane tra le carcerate con le gerarchie che si instaurano) si impone su di lei e non sembra disturbarla. L'ordine le permette di sviluppare l'immaginazione. Alcuni atti di violenza accadono (l'alterco con la ragazza punk, la prepotenza amministrativa quando le guardie intervengono⁴⁵) ma occupano pochissimo spazio nel testo. Se durante la narrazione il conflitto è visto come una situazione che subentra quando non si rispettano le regole, allora lei è sempre vicina, tuttavia lo evita perché pur capendo l'organizzazione della

42

Goliarda SAPIENZA, *Nota del curatore, L'Université de Rebibbia*, Le Tripode, Paris, 2013, traduzione personale

43

Goliarda SAPIENZA, *L'Università di Rebibbia*, Einaudi, Torino, 2012, p 48

44

Ibidem p5

45

Ibidem p 43 ; p 126

prigione conserva il suo comportamento di donna colta: *“Il mio modo di essere qui non va. [...] L'unico errore è stato di abbandonare le mie emozioni alla bellezza del cielo e delle nuvole. [...] Qui il reale è così possente, i dolori di tutti così al limite della resistenza, che basta un atteggiamento di eccessiva serenità per farti apparire fuori posto e sospettabile.”*⁴⁶. Il suo atteggiamento rivoluzionario consiste nella sua posizione di fronte alle regole: lei traspone le regole dalla società civile alla prigione, che d'abitudine non si incontrano mai. Riesce a infiltrarsi e cambiare le regole creando un tempo dell'eccezionalità. L'apertura all'imprevisto è per lei la prima forma della libertà: permette di fare sorgere delle situazioni rare e significative. La sua cortesia diventa in prigione una scelta etica: *“Prendendo rapida il bicchiere – ormai è chiaro che hanno sempre fretta e non bisogna irritarle – sfioro la sua mano e sento che dico – Grazie -. Due occhi incerti se offendersi o ridere mi fissano per un attimo: -C'hai detto ? –Grazie.”*⁴⁷. La forza che emana dalla sua personalità può venire dalla sua accettazione della differenza. Lei è un essere in *antigravità*: non c'è una permanenza della sua identità, ma una viscosità che si accorda con l'identità delle altre. Si ritrova in una posizione di perno sia rispetto alle relazioni interne che nei confronti del personale della prigione. Oppone differenza e conflitto in un modo molto vicino alla spiegazione data da Barthes: *“La differenza, parola insistente e molto decantata, vale soprattutto perché essa abolisce o sconfigge il conflitto. Il conflitto è sessuale, semantico; la differenza è plurale, sensuale, testuale; [...] la differenza ha l'andamento di una polverizzazione, d'una dispersione, d'un bagliore: non si tratta più di ritrovare, nella lettura del mondo e del soggetto, delle opposizioni, ma dei traboccamenti, delle invasioni, delle fughe, degli scivolamenti, degli spostamenti, degli slittamenti.”*⁴⁸ Se la sua identità è rivoluzionaria, lo è in quanto è plurale: frantuma l'unicità del nucleo sociale, facendo vivere accanto gente molto diversa senza troppi conflitti e promuovendo la salvaguardia delle differenze.

II. L'invenzione di un tempo rivoluzionario.

La descrizione del tempo in prigione non è lineare, ci sono delle ellissi, storie nella storia. Fin dall'inizio la narratrice si meraviglia della sua relazione col tempo: *“La sorpresa di quanto poco tempo sia passato (ci vorrebbe uno studio di anni e cento pagine per sviscerare soltanto il “tempo carcerario”) mi blocca, tutto il corpo in allarme”*⁴⁹. Lei riproduce la stessa dilatazione nel suo libro,

46

Ibidem p 15 - 16

47

Goliarda SAPIENZA, ibidem p 9

48

Roland BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 2007 [ed. or. 1975]. pp. 80-81.

49

sembrano mesi passati in prigione mentre in realtà lei rimane soltanto pochi giorni. Il tempo si allarga, come le situazioni che vengono rappresentate. La giornata è ricostruita mettendo in primo piano la sua non-linearità. L'ultimo compagno di Goliarda Sapienza parlando del suo rapporto con il tempo sottolinea: "Per lei c'era solo una unità di misura del tempo: la giornata".⁵⁰ Questa nuova modalità temporale rende la durata lunga della pena più sopportabile: vivere giorno per giorno permette di opporsi al tempo imposto dalla prigione. Eccede la separazione filosofica tra la durata e l'attimo⁵¹: attraverso il suo racconto non lineare, attimo e durata si mescolano, a favore di una nuova temporalità rivoluzionaria. Sovvertire l'ordine del tempo è allora sovvertire l'ordine sociale. Si possono ravvisare nel racconto nove giorni distinti, con un'importanza crescente. Se il primo giorno occupa sei pagine, il nono e ultimo corrisponde a ventotto pagine. La cronologia è anche diluita nei luoghi, che hanno frontiere altresì sfumate e meno nette. Il suo tempo rivoluzionario abolisce i confini tra persone, luoghi e tempi. La scelta della narrativa non lineare può allora essere una maniera di far scomparire il conflitto, che avrebbe bisogno di una temporalità ben definita (come un inizio, un apice e una fine). La presentazione del conflitto non è usuale: durante l'intervento delle guardie, lei vive i momenti con una percezione alterata. I conflitti nel libro si presentano e poi scompaiono intermittenemente, seguendo l'interesse della scrittrice, che vive in una dimensione sfasata rispetto al tempo e all'universo della prigione. La rivoluzione può così avvenire dalla sovrapposizione dei tempi. Senza un tempo fisso le situazioni non sono mai cristallizzate: questo permette una libertà completa, dovuta alla fuga sempre possibile nel immaginario.

III. La scrittura o l'utopia della dolcezza.

"A cosa serve l'utopia? A produrre del senso."⁵²

Visibilmente, l'utopia parte da questo mondo costituito unicamente da donne. Gli uomini sono figure fantasticate, vicine alla violenza e al desiderio. La loro assenza attiva la possibilità della dolcezza, che sembra venire esclusivamente dalle donne. Questa prigione appare come un luogo di cultura femminile, con un riferimento al *Secondo sesso* della de Beauvoir: "E solo che in trent'anni

Goliarda SAPIENZA, ibidem p 16

50

Angelo Maria PELLEGRINO, *Goliarda Sapienza...*, Le Tripode, Paris, 2015. p 26 traduzione personale

51

Henri BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, tr. Niso Ciusa, SEI, Torino 1954 ; Gaston BACHELARD, *L'intuizione dell'istante*, ed. it di Antonio Pellegrino, in *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Bari: Dedalo, 1984

52

Roland BARTHES, ibidem, p

non l'avevo mai visto in mano a nessuno... Ci dovevo venire in carcere..."⁵³. La letterarietà della sua percezione del mondo trascende i conflitti del quotidiano: la narratrice sostituisce immediatamente la scrittura al conflitto. È dopo la violenta irruzione delle guardie, che lei si mette per la prima volta in scena scrivendo: *"Imitando Roberta seduta sul letto, le gambe ripiegate a mo' di scrittoio [...] anch'io prendo carta e penna. E necessario."*⁵⁴ Rende il conflitto meno violento grazie alla sua maniera di descriverlo. Con la sua formazione d'attrice, Goliarda Sapienza è sensibile ai corpi e al gioco. Si interessa soprattutto alle donne per le loro storie di vite romanzesche, tutte diventano attrici, personaggi di film: il cinema come proiezione di un altro luogo apre lo spazio. Lei tramuta le immagini delle persone, magnificandole: il personaggio di Barbara diventa la *"Magnani-Bacall - Barbara"*⁵⁵. Il modo artistico serve per la trasfigurazione di una forma da banalità della prigionia, raggiungendo un'utopia che trascende conflitti e atti rivoluzionari: l'atteggiamento rivoluzionario non è fine a se stesso. Se l'utopia è letteraria, la rivoluzione è reale e lei rimane fraposta tra le due. Non è parte della quotidianità brutale della prigionia perché vive già in un altro mondo, quello letterario, dunque non può avere conflitti. Riesce a trovare un equilibrio tra le regole e il conflitto perché trovarsi in quel luogo è frutto di una sua libera scelta e questo le dà una posizione di forza. L'utopia viene anche in parte dalla sua volontà di andare in prigione, cambiare mondo e immergersi lì dentro. Per lei, come per Barthes: *"L'utopia (sempre mantenuta) consiste allora nell'immaginare una società infinitamente parcellizzata, la cui divisione non sarebbe più sociale, e per cominciare, non sarebbe più conflittuale."*⁵⁶ Alla base di questa volontà esiste una posizione fisica, la voglia di sviluppare i legami con gli altri attraverso il sorriso: questo modo non violento di comunicare mette in pratica il divario e appare contingentemente all'entrata in prigione. *"Finalmente i passi pesanti di quegli uomini s'allontanano [...]. Sono fra donne. Probabilmente questo pensiero mi fa sorridere, e il mio sorriso confonde la donnina nel largo grembiule da bidella che, con gesti traballanti d'uccello affamato, perquisisce la mia borsa accuratamente."*⁵⁷. Il fatto di sentirsi integrata nella comunità, che partecipa a quel sorriso, fa funzionare l'utopia. Descrive le donne che la circondano con molta tenerezza. Il tempo del racconto eclissa quello della vita e l'immaginazione permette di fare sorgere la dolcezza. La scrittura non è il luogo per risolvere la conflittualità ma piuttosto per proporre un'alternativa. La

53

Goliarda SAPIENZA, *ibidem* p 51

54

ibidem p 138

55

Goliarda SAPIENZA, *ibidem*, p 91

56

Roland BARTHES, *ibidem*, p89

57

Goliarda SAPIENZA, *ibidem*, p 5

chiacchierata sul nome della prigione, denominata *Rebibbia University*⁵⁸, trasfigura in maniera definitiva il luogo e il suo ruolo nella Storia: questa operazione viene attuata come un gioco, come è sottolineato dall'uso della formula inglese. La superiorità della dolcezza, che ha bisogno di tempo per affermarsi, è stata contrapposta all'immediatezza della violenza. Usando il linguaggio letterario, lei riporta un significato dove non c'era più.

Alla fine Goliarda Sapienza non brandisce mai atti rivoluzionari: la sua posizione è rivoluzionaria senza rivendicazione. Forse il suo atteggiamento rivoluzionario viene dall'accettazione delle contraddizioni e dalla volontà di mostrarle ai lettori senza vergogna o ritegno. Mostrando le incoerenze della prigione lei riesce a tessere un legame tra contraddizioni intime e sociali, creando un'armonia utopica. Lo scopo è di far vedere quello che non è stato accettato nella società, come suggerisce l'immagine prodotta dal personaggio della piccola Marilyn Monroe invecchiata: "*C'è molta bellezza tenera nella decadenza di un certo tipo di donna, peccato che la società non l'accetti questa bellezza*"⁵⁹.

58

Ibidem, p 96, dopo un momento d'allegria: "*Roberta con voce calda, mutata, sussurra: - Fosse sempre così! Rebibbia diverrebbe un posto da pagare per entrarci. - Sì, un posto da pagare a caro prezzo... come una grande università famosa; si potrebbe anche darle un nome suggestivo Rebibbia University.*"

59

Ibidem, p 18

Maria Grazia Scrimieri (Université Nice - Sophia Antipolis)

A tavola: conflitto generazionale e di genere

Nella sua presentazione *Via Ripetta 155* (Giunti, 2015) non viene definito romanzo, né autobiografia o *mémoire* ma il *libro* e più avanti una *storia*. Una storia di vita narrata si potrebbe aggiungere, in quanto si racconta di un sé narrabile⁶⁰ la cui identità è il risultato di continui processi, continui conflitti e negoziazioni. L'identità in questione non è solo quella dell'autrice Clara Sereni, che analizzeremo più avanti, ma anche quella della sua generazione dalla quale la prima è imprescindibile.

Il narrare di sé passa, ovviamente, attraverso la Storia (tra due date simbolo, dal 1968 al 1977) e la parabola della sua prima casa in Via Ripetta, da simbolo di indipendenza, autonomia ed emancipazione a spazio ormai saturo e insufficiente. Il testo di Clara Sereni è un eccellente esempio di conflitto espresso attraverso la letteratura in un contesto in cui è inevitabile l'intersezione con i movimenti delle donne e con la teoria femminista. L'autrice racconta il confronto, il dibattito, il cambiamento di questi anni con gli occhi e lo spirito di una figlia, diventata una donna indipendente e una compagna, che non esita a passare per la tavola e per la cucina per comprendere se stessa e la società che cambia. Se diamo come assunto il fatto che la conflittualità sia una modalità delle relazioni umane e richieda costanti negoziazioni, è anche vero che si possa manifestare in varie forme. Nell'ultimo libro di Clara Sereni, infatti, la tematica del conflitto emerge in tre dimensioni differenti.

In primo luogo, il conflitto nella suo livello più generale, vale a dire nel *contesto storico della narrazione*, un periodo intrinsecamente conflittuale come sfondo del racconto. Si tratta di anni segnati da movimenti, conflitti e rivoluzioni - o forse da loro tentativi come l'autrice ci lascia intendere - politici, sociali, culturali e femminili. Si racconta un'epoca fatta di lotta di classe, scoperta ed emancipazione sessuale, dibattiti di gruppo, manifestazioni, scrittura, musica e sindacato. La generazione del '68 in perenne contrasto con tutto e in particolare con la generazione dei padri.

In secondo luogo il *conflitto tra pubblico e privato*, cioè il contrapporsi di idee e sentimenti, le dinamiche e le negoziazioni sull'essere donna indipendente e impegnata, nell'attivismo e nella letteratura⁶¹, e sul come esserlo rispetto ai compagni uomini senza venir meno alle proprie convinzioni

60

L'espressione è ripresa dal saggio di Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997.

61

e ai propri punti fermi. In questo secondo livello di conflittualità emergono in maniera più evidente non solo le intersezioni/gli incroci con il movimento femminista ma anche con un elemento che da sempre è stato - ed è - associato al mondo femminile, una costante nella narrativa della Sereni: il cibo. Gli anni da lei narrati coincidono con il fondamentale punto di rottura con la tradizione e l'eredità storico-sociale, un momento che ha cambiato le donne e il loro modo di pensare. Se per secoli l'ambiente della cucina è stato il nucleo intorno al quale si svolgeva la loro vita e l'unico in cui avessero un certo potere decisionale, durante gli anni delle contestazioni e delle lotte non vogliono più sentirsi "angeli del focolare", costrette nel ruolo prestabilito di moglie affettuosa e madre amorevole, ma piuttosto "angeli del ciclostile", in conflitto con la loro propria generazione.

Dal racconto emergono queste dinamiche di comportamento e categorizzazione all'interno del gruppo con le quali la protagonista si è scontrata, proprio perché di fronte a funzioni prestabilite e norme sociali. Vi propongo qualche esempio:

(Parlando di Cesare De Michelis) «Mi aveva visto battere a macchina e ciclostilare, mi aveva portato qualche panino quando proprio non potevo smettere e non ne potevo più: avevo paura di non riuscire a scrollarmi di dosso il ruolo di angelo del ciclostile» p.105

«Ci svegliammo presto [...]. Mi affrettai a preparare bevande calde, temendo le recriminazioni che a buon diritto mi sarebbero piombate sulla testa.» p.48

«il vapore della pastasciutta che continuavo a preparare per tanti, l'unto delle pentole per le quali inventavo ricette a poco prezzo, frittate in mille modi per non arrendermi all'abitudine o un sauté di poche poche cozze su tante tante fette di pane abbrustolito» p.169

Si continuava forse ad aspettarsi, a dare per scontato che fossero loro, le donne, nonostante l'attivismo, l'amore libero, le manifestazioni, il lavoro al ciclostile ad occuparsi della preparazione del pranzo al sacco per tutto il gruppo, per i compagni di lotta o del caffè e delle bevande calde durante le lunghe notti di lavoro, o del trovare il modo di riunire - o tenere unito - il gruppo per un momento di condivisione intorno alla tavola? Se l'angelo del focolare era stato veramente ucciso perché l'immagine della cucina e della tavola veniva sentita ancora come «gendered»? Il conflitto non risiede anche nello sradicamento di quel mito che ha confinato le donne in ruoli prestabiliti dai quali talvolta anche l'autrice si sente schiacciata?

Il primo romanzo di Clara Sereni, *Sigma Epsilon*, è stato pubblicato nel 1974 da Marsilio e nello stesso anno candidato al Premio Viareggio Opera Prima.

Nonostante le conflittualità insite nella relazione con questo elemento, l'autrice non nasconde però la sua personale passione nei confronti del cibo e della tavola e l'importanza che questi hanno nella sua vita. Un importante momento di svolta per lei è proprio l'arrivo di un fornello elettrico, che segnerà - nella forma più alta di strutturalismo - il passaggio dal crudo al cotto e più avanti addirittura una cucina a tre fuochi con il forno, grazie alla quasi ci tiene a mostrare le sue capacità nelle «arti culinarie» preparando le seppie per condire il riso e mettendo in pratica anche qualche trucco per allungare un condimento non sufficiente per tutti.

Infine, se si avvicina l'obiettivo verso la vera e propria narrazione di sé, il racconto in prima persona e i ricordi più intimi, la terza dimensione del conflitto riguarda il *confitto personale/interiore*. Il conflitto di una «vita a mosaico»⁶² fatta da diverse identità (essere figlia - di un padre piuttosto ingombrante, Emilio Sereni storico, scrittore, dirigente del Pci - donna, ebrea, scrittrice, compagna) ognuna delle quali ha confini e capisaldi. In *Via Ripetta* risalta una particolare e interessante contrapposizione tra il senso del dovere, di figlia maggiore, e la spinta liberatoria, l'emancipazione conquistata in quegli anni. Questa forma di conflittualità emerge in un episodio che riguarda la sua vita familiare, che riassume citando tre brevi passaggi. Sua madre e sua sorella più piccola sono costrette ad un lungo viaggio in Inghilterra per motivi di salute. Clara, dopo averlo saputo, si sente quasi schiacciata dal suo ruolo di figlia femmina capace di gestire casa e cucina, sulla strada del ritorno nella sua casa di Via Ripetta pensa:

«di certo papà e Marta, che aveva dodici anni, da soli in casa non potevano restare [...] l'unica libera cittadina ero io, e dunque l'incombenza sarebbe toccata a me. Un paradosso assoluto: riportata nella casa paterna non con i carabinieri ma apparentemente di mia volontà, trascinata soltanto da un senso del dovere che neanche sentivo granché come proprio mio.»
p.161

«E la cucina era un incubo: Marta mangiava da sempre solo pasta al burro e parmigiano, hamburger, frullato di latte e frutta; papà voleva immancabilmente broccoli e ancora broccoli, l'odore invadeva la casa. Io mi arrangiavo su di loro: ma quando, esasperata, preparai per me la minestra di pasta e fagioli, anche papà la mangiò. [...] Ero ormai una casalinga a tempo pieno.»
p.170

62

Gabriella De Angelis, « Clara Sereni, ovvero l'indecente differenza », *Cahiers d'études italiennes*, 7 | 2008, 335-345.

Di questo ruolo scrive poi nelle pagine successive: «immersa in pieno in un ruolo di casalinga che era meno doloroso accettare che contrastare». Fino al commento finale di questa esperienza di ruoli sovrapposti nella casa paterna:

«Ora che non ero più incatenata non avevo fretta di andarmene, anzi un po' di voglia di assaporare il ricomporsi delle cose. E mi aspettavo un riconoscimento per tutto lo sforzo e la fatica. Tornare a essere figlia [...] Volevo tornare quella di prima: la politica, le canzoni, il mondo.» p. 177

Più avanti l'autrice racconta anche di un episodio che sottolinea come sia ricaduta - in modo un po' infantile potremmo aggiungere - nel ruolo di figlia. Dopo i circa due mesi di vita nella casa paterna, di "casalinghituidne"⁶³ la Sereni sente forte il bisogno di tornare all'autonomia, alla maturità quanto prima ma si aspetta dalla madre un regalo, un vero e proprio premio. Emerge quindi un conflitto nel ruolo stesso di figlia tra responsabilità personale e infantilità narrato dall'autrice con una sorta di agrodolce autoironia.

Nel libro, il conflitto personale risiede proprio nelle contraddizioni interiori e nella sovrapposizione dei ruoli. La compresenza, la coesistenza di tante e diverse rappresentazioni obbliga l'autrice a ripensarsi e a riconfrontarsi con una certa immagine di donna, che rappresentava il modello culturalmente dominante dell'identità femminile, e con l'immagine di sé che Clara si era costruita - ma ancora in fieri- nella sua vita autonoma negli anni precedenti.

Sereni utilizza spesso il cibo e i momenti di condivisione del pasto declinandoli secondo le diverse situazioni, in modo che queste ultime acquisiscano un significato ancora maggiore: simbolo di un difficile rapporto con il padre, costruzione di una genealogia femminile, dimensione politica. Nella sua narrativa il cibo diventa una chiave di lettura in continuo cambiamento nel tempo e nello spazio; il pasto diventa un momento di vera e propria revisione soggettiva - che comprende però tutti i livelli di identità - di diverse circostanze storiche e sociali e, allo stesso tempo, il nucleo intorno al quale emergono e si evidenziano le differenze.

In questo però risiede il vero conflitto - e la vera rivoluzione personale - nei continui sconfinamenti e rinegoziazioni. Riprendendo le parole di Rosi Braidotti: «Direi che parlare "in quanto donna femminista" non significa riferirsi a un paradigma dogmatico ma piuttosto a un intreccio di questioni

63

Neologismo coniato proprio dall'autrice e titolo del suo romanzo più conosciuto, pubblicato da BUR nel 1987.

che si giocano su diversi strati, registri e livelli del sé.»⁶⁴ La distinzione tra i tre diversi livelli di conflitto brevemente descritta in questo testo riprende in alcuni punti, mettendoli in pratica nell'analisi di un testo letterario, lo schema di lavoro in tre fasi della Braidotti, vale a dire la distinzione tra “differenza uomo e donna”, “differenza tra donne” e “differenze all'interno di ciascuna donna”.

Clara Sereni cerca di dare spazio a tutti i momenti contraddittori, alla confusione, alle incertezze senza mai considerarli sconfitte ma pensando l'identità come qualcosa di complesso e multiforme, in costante conflitto e in costante divenire.

«Non donna nuova ma a stento emancipata; non proletaria e anzi figlia di una borghesia non piccola; arrabbiata con mio padre e tutti i padri però con un piede in psicologia e psicanalisi, e così non avevo più voglia di farmi picchiare dalla polizia per dimostrarmi antagonista. Il mio spazio di andava restringendo, non ero più così sicura di avere il mondo in mano, non ero più così fermamente convinta di avere di fronte a me un cammino tracciato di infinito progresso.» p. 58

In Clara Sereni, è soprattutto sull'ultimo livello, quello più personale ed intimo, che corre il conflitto incontrando la teoria femminista, dalla quale l'autrice si sente cambiata pur senza essersene accorta: sulle dinamiche interiori e sui micro conflitti all'interno dei singoli ruoli. Quelli che l'autrice rielabora di volta in volta passando dal cibo e dalla tavola.

64

Rosi Braidotti, *La differenza che abbiamo attraversato*, in «Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista» (a cura di Eleonora Missana), Feltrinelli, Milano 2014.

Nadia Tarantini

LA MADRE CHE (NON) CI MANCA PIÙ?

Il testo di Roberta Mazzanti sui romanzi che hanno al centro il rapporto con la madre ha stimolato tanti pensieri, ricordi, e prima di tutto: incipit.

1. “Non so perché come luogo fermo del cuore ho inventato questo portone aperto, le colonne laterali corinzie nere dai secoli, l’arco barocco, la bassa cancellata interna. Nell’arco ho dipinto in grigio vasi e piante. Mia madre è luminosa in questa penombra. Cammina nel fondo dell’androne verso la strada, supera l’arco, si ferma, torna minuscola nel cortile, viene avanti.”

2. “C’è una fotografia in cui si vede mia madre da giovane: è una ragazzetta robusta, florida, che esprime una sicurezza tutta vittoriana. Ha i capelli legati dietro con un fiocco nero e indossa l’uniforme della scuola, un’ampia camicetta bianca e una lunga gonna scura. Un’altra fotografia, scattata quarantacinque anni dopo, mostra una donna anziana, segaligna, severa, che guarda fieramente da un mondo di delusioni e di frustrazioni.”

Gli incipit di “Madre e figlia” di Francesca Sanvitale e di “Mia madre” di Doris Lessing li so a memoria, usati per anni nei miei seminari “Le vie dei cinque sensi”, perché le partecipanti misurassero che tipo di distanza potessero prendere, nella scrittura, dalla madre, come potessero raccontare il conflitto (che c’era quasi sempre). Roberta ha stimolato altre suggestioni: Carol Oates e Némirovsky, Alice Sebold e le nostre più giovani, Donatella Di Pietrantonio e Francesca Barra. “Al Faro” di Virginia Woolf. L’intensità degli incipit di questi romanzi, anche quando la penna vuole essere “oggettiva” (Lessing). Penso a Yourcenar di “Care memorie”: mi colpì, quando lo lessi insieme ad “Archivi del nord”, quanto fosse più caldo in lei il racconto che aveva a protagonista il padre (orfana di madre dalla nascita, recuperava quell’ assenza in una scrittura asettica, quasi indifferente?). E quando la penna diviene evocativa, meditativa (Sanvitale). Un’entrata, varie entrate nel tema e nella storia, che a mio avviso segnano – più di altri testi – il loro modo di scrivere. Ossessioni. Indifferenze. Mi pare però che tutte, nel prendere la distanza, abbiano a che fare con un ulteriore conflitto: la distanza è necessaria (compito della letteratura), ma non dev’essere troppa. Le prove più ardue mi paiono quelle dove madre/figlia è tema sotteso – in qualche modo – ad ogni scrittura, è un sostrato che emerge e s’inabissa in ogni opera letteraria. Lo trovo in Woolf, in Sebold, in Ferrante.

Come viene presa la distanza (letteraria) dal vissuto e in che modo gli incipit dei romanzi ce ne lasciano testimonianza? C’è chi tenta di “ribaltare le crudeltà subite”, creando una sorta di “restituzione di crudeltà” (Oates, Sebold), chi tutto accoglie (Sanvitale), chi prende le fotografie per vederci meglio (Lessing)? E che effetti hanno avuto questi diversi approcci a ciò che Roberta

Mazzanti chiama “la narrazione estrema”, come segnano il “cammino eccentrico e interminabile” verso la madre? E, soprattutto, come segnano/hanno segnato il nostro modo di scrivere e di leggere? Ci hanno autorizzate a qualcosa che i desueti canoni non ci permettevano – una gamma di tante “autobiografie” che tali non sono (solo) più? E in che modo – esplicito o sottile – hanno influenzato l’autorizzazione che ci possiamo dare nello stare al mondo, e con le altre donne? Sì da aiutarci a sanare la ferita della mancanza, ad elaborare il conflitto, a fare vita e politica con le altre?

ALCUNE SUGGERZIONI

“Sì, certamente, se domani è bello”, disse la signora Ramsay. “Ma ti dovrai svegliare con l’allodola”, aggiunse. L’incipit di *Al Faro* illumina immediatamente la figura della madre di Virginia, cui la signora Ramsay è ispirata. Madre accogliente che non vuole deludere il desiderio del figlio, contro ogni evidenza “razionale” ribadita ben presto dal marito (“Ma”, disse il padre, in piedi di fronte alla finestra del salotto, “non sarà bello.”) (pagg 33-34), la signora Ramsay tutta si consuma, bruciata dall’egoismo (ego stratosferico!) del signor Ramsay . “Le sarebbe ripassato accanto senza una parola se, proprio in quell’istante, lei di sua volontà, non gli avesse dato ciò che lui non avrebbe mai chiesto; se non lo avesse chiamato, e staccando lo scialle verde dalla cornice, non gli fosse andata incontro. Perché lui desiderava proteggerla, lei lo sapeva.” (pag 87). E la dolorosa/luminosa simbiosi che *Al Faro* ci restituisce ci mette in guardia, esempio di un materno che tutto in sé assume, contrappuntato nel romanzo da varie, differenti figure femminili.

L’incipit di *Sotto la pelle dell’orsa* di Roberta Mazzanti evoca a mio avviso la luminosità dell’apparire della signora Ramsay. Qui il tema è la bellezza. Qui il tema è la fragilità della bellezza. “Mia madre è sempre stata bella: la bellezza è stata il suo marchio, la sua calma certezza, la sua fatalità. Ammantata di un’avvenenza che non tradiva mai né le costava sforzo, tanto era naturale e ribadita in tutte le età – bella bambina di pelle bianca e riccioli rossi, fanciulla botticelliana, donna dal profilo morbido, bella anche quando gli occhi verdi sono imprigionati tra le rughe – ha finito per non sapersi difendere, non ha sviluppato facoltà più adatte alla sopravvivenza. Forse spinta a credere che il mondo le avrebbe riservato una speciale felicità, riconoscendole la rara proprietà di una bellezza immacolata.” E gli effetti sulla figlia di quel luminoso essere bella (non solo apparire): “Per me, figlia della Bella Addormentata, per me la bellezza ha rappresentato un enigma, un oracolo da interrogare, una divinità crudele cui sacrificare ogni ingenuità. La mia bellezza e quella altrui, la bellezza delle donne, mi hanno quasi divorato”.

È la luminosità della madre, insieme al suo darsi accogliente, ciò che può frenare lo slancio vitale, la realizzazione, la creatività della figlia (*Al Faro*)? Esempio irraggiungibile (e non desiderato, almeno in apparenza). O non è piuttosto la fragilità che ne traspare, sia pure negata, che arriva alla figlia come un “doppio legame”: luminosità, bellezza e insieme allarme e pericolo (*Sotto la pelle dell'orsa*)? “Non possiamo fingere di abitare comode nella bellezza, noi donne. Ciascuna potrebbe raccontare una storia di sangue e delicatezza, di carni che temono d’essere gualcite, d’invidia, di calcolo spesso sbagliato, d’incerta vittoria. Fragilissime ancora oggi, e spaventate di fronte alla bellezza e al suo contrario, ossessionate dal suo raggiungimento e dalla sua perdita, dall’incapacità troppe volte sperimentata di goderne davvero...”.

Ancora Virginia Woolf. Questa madre adorata (e perduta), luminosa da far male agli occhi è vista anche nella sua ombra, quell’essere troppo oblativa, che la condurrà allo sfinimento totale. “Era un fallito, ripeté. Ma no, guarda, senti. Facendo scintillare i suoi ferri, volgendo lo sguardo intorno a sé, su James, fuori della finestra, dentro la stanza, lo rassicurava, senza ombra di dubbio, con la sua risata, il suo fermo equilibrio, la sua competenza (come una tata con la luce in mano in una stanza buia rassicura il bimbo nervoso) che tutto era reale, la casa era piena, il giardino in fiore. Se le dava fiducia, niente lo avrebbe ferito. (...) In tale sfoggio di protezione e accoglienza, non le rimase di se stessa neppure il guscio per riconoscersi, tutto avendo prodigalmente sperperato” (pag 63). Il suo esempio aiuta, come si sa, Lily Briscoe (l’artista) a sfuggire alla trappola del darsi senza rimedio. Come meravigliosamente mostra l’autrice quando descrive le reazioni della pittrice ad uno degli assalti vittimistici del signor Ramsay. “Rimasero lì, isolati dal resto del mondo. L’autocommiserazione immensa di lui, la richiesta di simpatia straripava, colava in pozze ai suoi piedi e tutto quello che lei fece, sciagurata peccatrice che non era altro, fu di stringersi la gonna alle caviglie, per non bagnarsi. Rimase lì in assoluto silenzio, attaccata al suo pennello.”

Un gioco di luci ed ombre, codeste madri luminose e fragili, nel quale si può anche non riuscire a specchiarsi. Non lo trovo, codesto movimento, in Rosa Matteucci, dove il velo di carbone che copre ogni scena del racconto parrebbe riscattarsi nel finale “positivo”. È tutto troppo netto, di pagina in pagina, nella sua oscurità, come se ai personaggi e alle personagge non si desse, neanche per un attimo, rimedio della loro bruttezza di carattere e/o di vita. La madre orribile di Rosa Matteucci mi ricorda la crudeltà dell’incipit di *La quasi luna* di Alice Sebold, con l’indifferenza della figlia all’incidente che provoca la morte della madre. Indifferenza? Anche soddisfazione. La protagonista pagherà poi, per tutto il romanzo quell’attimo di soddisfatta restituzione delle cattiverie ricevute (immaginate?) dalla madre. Impazzirà, quasi, cercando dentro e fuori di sé di mettere in fila, in poche

ore di una fuga insensata, i segreti e le ambivalenze di una vita. Gesto di pietà o di odio? Estremo quanto assurdo tentativo di recuperare, nell'ucciderla, un'intimità mai raggiunta con la madre e l'amore di un tempo, non corrisposto? "Alla fin fine, ammazzare mia madre mi è venuto facile. La demenza, via via che scende, ha un modo tutto suo di rivelare la sostanza della persona che ne è affetta. La sostanza di mia madre era marcia come l'acqua stagnante in fondo a un vaso di fiori vecchi di settimane. Quando mio padre la conobbe era bellissima, e ancora capace d'amare quando divenni la loro figlia tardiva; ma al momento in cui quel giorno alzò gli occhi a guardarmi, questo non contava più niente. Se non avessi risposto allo squillo del telefono, la signora Castle, sua sfortunata vicina di casa, sarebbe passata al numero seguente dell'elenco appeso per le emergenze sul frigo color crema. Invece, neanche un'ora dopo già mi stavo precipitando alla casa in cui ero nata." (pag 5)

COME CAPITALIZZARE LE ESPERIENZE (ma non solo per sé)

Una luminosità imprigionante – nel caso di Virginia Woolf; un'opacità che imprigiona altrettanto la protagonista di *Madre e figlia* di Sanvitale. La madre di Sonia, protagonista del romanzo, non risponde, cambia discorso, mantiene tutti i suoi segreti. Vittima di una distruttività che alimenta lei stessa, succube dell'uomo che ha reso a lei e alla figlia la vita amara, povera, vergognosa. E, un domani, dipendente dalla figlia, replicherà lo schema ancora con lei. "Per la signora Marianna non era cambiato niente. Sonia si era immaginata una sorta di collaborazione e progresso e invece, subentrando al nemico, era diventata il nemico." (pag 128)

La scrittura sembra restituire tutte le ambiguità della simbiosi materna. Prolungata oltre l'infanzia dalle madri (assenti/indifferenti/perdute); replicata dalle voci narranti di figlie che ricercano il senso di quell'assenza (indifferenza/perdita) per potersi separare e vivere la propria vita. Il tema del se-parare corrisponde ad una sorta di auto-difesa, ma la scrittura rende quell'atto difensivo ricco di possibili sviluppi creativi. Lo sguardo della bambina un tempo ferita, travasato nella scrittura, nello scorrere di memorie pensieri e azioni (di riparazione, di allontanamento, di ri-costruzione), costituisce un'identità, fonda una possibile relazione con le proprie simili e con il mondo. L'autocoscienza delle figlie ne fonda un'identità più mossa rispetto alla madre, dove luce e ombra possono convivere. "L'amore e l'abnegazione per la madre, sentimenti che si erano esaltati fino allo spasimo, a tratti, come se intervenissero crampi furibondi nel suo corpo, furono interrotti da impulsi di odio e di violenza che lei subiva tremante nel letto, scossa da elettrodi, stringendo il lenzuolo tra i denti o il cuscino sotto la faccia fino a sentire le mascelle dolere." (pag 129 di *Madre e figlia*)

I fili del tessuto sono differenti, i colori cambiano, ma la tessitura di codeste storie è tutta un andirivieni tra il bisogno di somigliare e la necessità di differenziarsi, più o meno fortemente. Esemplari le scene della seconda parte di *Sotto la pelle dell'orsa* ("Quell'andatura incerta"), in cui Roberta, intorno ai trent'anni, sperimenta un periodo di dipendenza dalla madre, difficile da accettare dopo tanta e tanto a lungo goduta autonomia – un passaggio che la matura e fa maturare il rapporto con la madre. "E accetto serena un'interdipendenza che non scioglierò mai, basata su differenze che mi sono sempre più evidenti e somiglianze che mi sorprendono sempre meno. Nella scrittura sono più facili da confessare: qualcosa fluisce più liberamente, perché svincolata da un imperativo che era (è ancora?) al tempo stesso viscerale e politico, quello di essere – o perlomeno diventare – dissimili dalla madre."

ULTIMO TEMA: come fondare autorizzazione sul materno attraverso la scrittura?

Pare che la fluidità della scrittura, dissimile da una semplice autocoscienza del vissuto, impastata di sguardo lungo e quanto serve distante, possa permettere a una donna che scrive di elaborare il rapporto con la madre. Come acutamente scrive Mazzanti citando Elena Ferrante: "Ma la sfida non è tanto quella di confessare: a questo siamo fin troppo abituate... si tratta piuttosto di riuscire ad afferrare ciò che giace sul fondo di me, quella cosa viva che, se catturata, si spande per tutte le pagine e gli dà anima".(pag 41)

Catturare la luce e l'ombra della propria madre dà allo scandaglio una speciale profondità, nutrita della conoscenza migliore che si possa avere: quella di una bambina che scruta e osserva, spesso non vista; e che rimescola ogni sapere di vita nel proprio speciale specchio.

Ad un certo punto, ogni figlia dovrà confrontarsi con il prendersi cura della madre – che le cure le si siano ricevute o meno, che lo si desideri e lo si voglia fare, o che lo si rifiuti con tutta se stessa, come Luce, la protagonista di *Cuore di mamma* di Rosa Matteucci, che vediamo in apertura prepararsi ad un'ultima battaglia (in realtà inconsapevole di quanto la battaglia sarà finale): "Per il fine settimana Luce va sempre a casa di sua madre vecchia. Verso una resa dei conti, il giudizio universale dei vincoli di sangue. Stavolta deve affrontare la battaglia decisiva per la sua salvezza e deve farcela. Non può permettersi alcun errore, alcuna distrazione nel valutare il rischio. Deve celebrare le esequie e seppellire i sentimenti. Deve essere forte". (pag 9)

Il momento della morte delle madri – vissuta immaginata provocata o sognata – è quello in cui nell'alambicco del rapporto con la figlia l'amalgama si trasforma in oro. Lontana due volte dallo sguardo della madre (per la sua assenza, attraverso la scrittura), la figlia può abbandonare la semplice rivalsa, la competizione inespresa, il rancore (anche quando la sua parola è crudele). Può porgere alle

donne che leggono l'inimitabile piacere di rispecchiarsi, come non mai. Lo scrive bene Joyce Carol Oates nella prima pagina del suo *La madre che mi manca*, porgendo la sua esperienza di nostalgia e dolore, di vuoto e risentimento, emozioni elaborate in una puntigliosa ricostruzione del passato, attraverso lettere cartoline testimonianze: "L'ultima volta che vedi una persona e non sai che sarà l'ultima. E tutto quello che sai adesso, se solo l'avessi saputo allora...Ma non lo sapevi, e adesso è troppo tardi. E ti dici *Come potevo saperlo?* Non potevo saperlo. Te lo dici. Questa è la storia di come ho vissuto la morte di mia madre. Un giorno, in un modo tutto tuo, sarà anche la tua storia" (pag 11).

Le donne che scrivono della (propria o altrui) madre a mio parere attingono alla fonte più profonda della scrittura, si autorizzano per il medium della parola che proprio dalla madre è giunta sino a loro, da quando porgendo il cibo o indirizzando il passo la madre interpretava lallazioni e parole smozzicate, o sbagliate.

Da quando il mondo si è disvelato proprio a partire da codesta relazione. Buona o cattiva che fosse.

Rosa Matteucci, *Cuore di mamma*, Adelphi 2006

Roberta Mazzanti, *Sotto la pelle dell'orsa*, iacobellieditore 2015

Joyce Carol Oates, *La madre che mi manca*, traduzione Annamaria Biavasco e Valentina Guanì, Oscar Mondadori, 2005

Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*, Einaudi 1980

Alice Sebold, *La quasi luna*, traduzione C.V. Letizia, e/o, 2010

Virginia Woolf, *Al faro*, traduzione e cura di Nadia Fusini, Feltrinelli 1992

Bianca Tarozzi

Una lettura di due poesie di Louise Gluck, che verranno commentate durante il workshop

Persefone Errante I

Nella prima versione Persefone

è tolta alla madre

e la dea della terra

punisce la terra—questo

corrisponde a quel che sappiamo dei comportamenti umani,

che gli esseri umani ricavano profonda soddisfazione

dal fare il male, specialmente

il male inconsapevole:

possiamo chiamarlo

creazione negativa.

Il soggiorno iniziale

di Persefone negli inferi continua ad essere

commentato dagli studiosi che discutono

sulle sensazioni della vergine:

forse consentì alla violenza,

o era stata drogata, violentata contro la propria volontà,

come accade così spesso ora alle ragazze moderne.

Come è ben noto, il ritorno dell'amata

non rimedia

la perdita dell'amata: Persefone

ritorna a casa

macchiata di succo rosso come
un personaggio di Hawthorne—

Non sono certa di voler
mantenere questa parola: la terra
è “casa” a Persefone? Si sente a casa propria, magari,
nel letto del dio? Si sente a casa
in un qualche luogo? E’
una vagabonda nata, in altre parole
una replica
esistenziale di sua madre, meno
storpiata dall’idea di causalità?

E’ possibile, sapete, che non vi piaccia
nessuno. I personaggi
non sono persone.
Sono aspetti di un dilemma o di un conflitto.

Tre parti: proprio come è divisa l’anima,
io, super io, id. Nello stesso modo

i tre livelli del mondo conosciuto,
una sorta di diagramma, che separa
il cielo dalla terra dagli inferi.

Devi chiederti:
dove sta nevicando?

Bianca di oblio,
sconsacrata—

Nevica sulla terra; il freddo vento dice

che Persefone fa sesso all'inferno.

A differenza di tutti noi, non sa
cosa sia l'inverno, soltanto che
è lei a causarlo.

E' stesa sul letto di Ade.

A cosa sta pensando?
Ha paura? Qualcosa
ha cancellato l'idea
che esista la mente?

Sa che la terra
è governata dalle madri, almeno questo
è sicuro. Sa anche
di non essere più quel che si dice
una ragazza. Riguardo
al carcere, crede

di esser stata una prigioniera fin da quando è stata una figlia.

Le terribili riunioni in serbo per lei
occuperanno il resto della sua vita.
Quando il desiderio di espiare
è cronico, feroce, non si sceglie
come vivere. Non si vive;
non si ha il permesso di morire.

Si va alla deriva tra la terra e la morte
che sembrano, infine,
stranamente simili. Gli studiosi ci dicono

che non serve sapere cosa si vuole
quando le forze che si contendono al di sopra di te
potrebbero ucciderti.

Paura dell'oblio,
paura di essere al sicuro—

Dicono
che c'è una scissione nell'anima umana
non fatta per appartenere
del tutto alla vita. La terra

ci chiede di negare questa scissione, una minaccia
travestita da suggerimento—
come abbiamo visto
nel racconto di Proserpina
che dovrebbe leggersi

come disputa tra la madre e l'amante—
la figlia è soltanto la preda.

Quando ha di fronte la morte, lei non ha mai visto
il prato senza le margherite.
D'un tratto non sta più
cantando le sue verginali canzoni
sulla bellezza
e sulla fecondità di sua madre. Dove
è la scissione, là è la rottura.

Canzone della terra,
canzone della mitica visione della vita eterna—

L'anima mia
scossa dalla tensione
di tentare di appartenere alla terra—

Cosa farai,
quando verrà il tuo turno nel campo col dio?

Persefone errante II

Nella seconda versione, Persefone
è morta. Muore, sua madre si addolora—
qui non occorre occuparsi dei problemi
della sessualità.

Ossessivamente, addolorata, Demetra
fa il giro della terra. Non ci aspettiamo di sapere
cosa faccia Persefone.
E' morta, i morti sono misteri.

Qui abbiamo
una madre e una cifra: questo è
conforme all'esperienza
della madre quando

guarda il viso della neonata. Pensa:
Mi ricordo di quando non esistevi. La neonata
è confusa; più tardi, l'opinione della bambina è
che lei è sempre esistita, proprio come

sua madre è sempre esistita
nella sua forma presente. Sua madre

è come una figura alla fermata dell'autobus,
il pubblico che assiste all'arrivo dell'autobus. Prima,
era lei l'autobus, una casa
temporanea o un mezzo. Persefone, protetta,
guarda fisso fuori dalla finestra del carro.

Cosa vede? Un mattino
di giovane primavera, in aprile. Ora

tutta la sua vita sta cominciando—sfortunatamente,
sarà una vita
breve. Potrà conoscere, per davvero,
soltanto due adulti: la morte e sua madre.
Ma due è due volte
quel che ha sua madre

una sola bambina, una figlia.
Essendo una divinità lei poteva avere
un migliaio di bambini.

Qui cominciamo a vedere
la profonda violenza della terra

la cui ostilità suggerisce
che non desidera affatto
continuare ad essere sorgente di vita.

E perché questa ipotesi
non è mai discussa? Perché
non è nella storia; semplicemente
crea la storia.

Addolorata, dopo la morte della figlia,
la madre va errando sulla terra.
Prepara la sua accusa;
come un uomo politico
ricorda tutto e non ammette
niente.

Per esempio, la nascita di sua figlia
era stata insopportabile, la sua bellezza
era insopportabile: questo lo ricorda.
Ricorda l'innocenza
di Persefone, com'era affettuosa—

Che cosa progetta, mentre cerca la figlia?
Emette
un avvertimento il cui messaggio implicito è:
cosa fai fuori dal mio corpo?

Ti chiedi:
perché il corpo della madre è rifugio sicuro?

La risposta è
questa è la domanda sbagliata, poiché

il corpo della figlia
non esiste, eccetto
come ramo del corpo della madre
che deve essere
riattaccato ad ogni costo.

Quando un dio si addolora significa
che distrugge gli altri (come in guerra)

mentre nello stesso tempo pretende
di rovesciare i patti (come in guerra, anche qui):

se Zeus gliela restituirà,
finirà l'inverno.

Finirà l'inverno, tornerà la primavera.
Le piccole fastidiose brezze
che amavo tanto, gli stupidi fiori gialli—

Tornerà la primavera, un sogno
basato su una falsità:
che i morti ritornano.

Persefone
era abituata alla morte. Ora sempre di nuovo
sua madre la dissepellisce di nuovo—

Devi chiederti:
i fiori sono veri? Se

Persefone “ritorna” sarà per una
di queste due ragioni:

o non era morta o
viene usata
per dare credibilità a una finzione—

Credo di poter ricordare
di quando ero morta. Molte volte, in inverno,
mi avvicinai a Zeus. Dimmi, gli chiedevo,
come posso sopportare la terra?

E lui diceva,
tra breve sarai nuovamente qui.
E nel frattempo

avrà dimenticato tutto:
quei campi di ghiaccio saranno
i prati dell'Esilio.