



S/OGGETTI IMMAGINARI

LETTERATURE COMPARATE AL FEMMINILE

a cura di Liana Borghi
e Rita Svandrlík



S/Oggetti immaginari

Letterature comparate al femminile

a cura di Liana Borghi e Rita Svandrlik



Abstract

Per la prima volta in Europa nel 1995 un gruppo di studiose di varia provenienza sia geografica che disciplinare si interrogò sulla comparatistica al femminile: da quella interrogazione ebbe poi origine questo volume e sempre nel 1996 la Società Italiana delle Letterate. Come attraversare esperienze letterarie a firma di donne eterogenee e diverse nei secoli e per le differenti culture? La risposta, allora come adesso, sta nella costruzione di una lettrice capace di ascoltare le proprie passioni letterarie, e quindi di addentrarsi nelle forme di un S/Oggetto che si accomiata dal proprio essere oggetto come modalità narrativa del desiderio, nella discesa agli Inferi in cerca dell'arcaico sé materno e delle riscritture del mito, nella problematizzazione del rapporto tra soggetto sessuato e linguaggio. Grazie al movimento tra parole che si riappropriano del mito delle origini, le riletture operate dalle autrici dei vari saggi entrano in dialogo tra loro, in una pratica performativa di superamento o negoziazione dei confini tra discipline e letterature diverse. Molte quindi le tematiche, le fascinazioni e gli interrogativi posti allora che fanno sì che si possa guardare alla critica femminista nei caratteri di fondazione di un altro sistema di coordinate interpretative, letterarie, culturali e politiche.

mnemosine



SOCIETÀ ITALIANA
DELLE LETTERATE

MNEMOSINE

OLTRE IL CANONE OLTRE LE DISCIPLINE

Nella mitologia greca Mnemosine è figlia di Gea, la madre Terra, il principio femminile che dona vita al mondo, ed è a sua volta madre delle Muse, che amano le feste e la gioia del canto. Sia che si voglia risalire alle fonti del mito e alla sua potente energia che dà nomi a ciò che esiste, sia che si segua il tramutarsi della divinità nell'arte della memoria e della costruzione culturale, si tratta di una parola duttile: Mnemosyne, la dea greca, si è trasformata in Mnemosine nel corso dei secoli.

La collana a lei intitolata intende mettere in luce il doppio accento, i diversi posizionamenti della critica letteraria femminista prodotta dalla Società Italiana delle Letterate (www.societadelleletterate.it), dedicati a riattraversare e ridefinire la tradizione culturale che abbiamo alle spalle. Per andare oltre il canone, oltre le discipline, verso altre forme della conoscenza, altri mondi possibili.

Collana della Società Italiana delle Letterate

La cura editoriale e la supervisione di questo volume è di Laura Fortini

Comitato scientifico: Paola Bono, Nadia Setti, Rita Svandrlik

Progetto grafico copertina: Giovanna Massini

Mnemosine è una collana con revisione paritaria

Mnemosine is a Peer-Reviewed Series

MNEMOSINE 2

MNEMOSINE 1 *Terra e parole. Donne / scrittura / paesaggi*, a cura di Roberta Falcone e Serena Guarracino (2016)

Titolo originale: *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*

Prima edizione: ©1996 Edizioni QuattroVenti Urbino

Nuova edizione digitale:

©2017 Società Italiana delle Letterate

©2017 Ebook @ Women

ISBN: 978-88-98880-42-3

Ebook @ Women

ebook@women.it

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

Gli e-reader, i tablet e i programmi per computer visualizzano gli e-book in modo spesso differente l'uno dall'altro. Quindi non è possibile garantire la stessa esperienza di lettura, soprattutto per quel che concerne l'impaginazione, con ogni device o software.

Indice

Premessa alla nuova edizione digitale	8	EDDA MELON. Oltre i confini, l'origine. Hélène Cixous con Clarice Lispector	99
LIANA BORGHI e RITA SVANDRLIK. Introduzione: S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile	9	RITA SVANDRLIK. Le frontaliere: Ingeborg Bachmann e Joanna Russ	105
I. TEORIE, METODI E LUOGHI		ERNESTINA PELLEGRINI. Le spietate	112
VITA FORTUNATI. La sfida teorica del comparatismo femminista	18	III. NOTE PER UNA DISCESA AGLI INFERI	
CARLA LOCATELLI. e/o: s/oggetti immaginari: letterature comparate al femminile	24	UTA TREDER. Orfea discende agli Inferi	122
MARINA SBISÀ. Il soggetto femminile: dimensioni di analisi	36	PAOLA BONO. Nascere all'inferno	130
MARIA GRAZIA PROFETI. Il paradigma, lo scarto e l'immaginario femminile	43	LIANA BORGHI. Le finestre di Charlotte Salomon	138
SUSAN WINNETT. Per una critica di genere sulla teoria del romanzo	49	ANNA NOZZOLI. Charlotte Salomon in Italia	150
MARINA CAMBONI. Dall'una all'altra madre. Figure di identità e figure di lingua nell'opera di H.D	57	RITA GUERRICCHIO. Charlotte Salomon: l'intrattenimento precario	153
PAOLA ZACCARIA. Le stanze della scrittura	65	FRANCA ZOCCOLI. Charlotte Salomon: i colori del sé	156
II. IL COMMiato		IV. NON SCRIVERE NELLA LINGUA DELLA MADRE	
BARBARA MARX. Tra imitazione, gioco e parodia: modalità del ritorno della parola femminile nella poesia rinascimentale	76	RITA CALABRESE. Lingua della madre, lingua di assassini: Anna Seghers e Cordelia Edvardson	160
ORNELLA DE ZORDO. Profezia di un commiato: l'ultimo uomo di Mary Shelley	83	TOBE LEVIN. Amia Yeziarska e la lingua della madre: non in essa ma con essa	168
GIGLIOLA SACERDOTI MARIANI. Muriel Rukeyser e Käthe Kollwitz: un confronto di segni	90	GIOVANNA COVI. Decolonizzare il soggetto: raccontarsi donna nei Caraibi e nelle Filippine	174
		Bibliografia	182
		Indice dei nomi citati	195
		Le autrici	202

Ringraziamenti edizione 1996

Questo volume non sarebbe nato senza l'aiuto e l'ispirazione di tante altre donne. Desideriamo ringraziare in particolare Nicoletta Livi Bacci e la Libreria delle Donne di Firenze; Raffaella Lamberti, il Centro di Documentazione e Ricerca delle Donne, e l'Associazione Orlando di Bologna; Maresa D'Arcangelo e il Laboratorio Immagine Donna di Firenze; Anna Maria Crispino di *Legendaria*; Pina Mandolfo dell'Associazione Beta Arte di Catania; Maria Rosa Cutrufelli di *Tuttestorie*; Roberta Mazzanti di Giunti-Astrea; Luciana Tufani di *Leggere Donna*; Ursula Isselstein e il Centro Interdipartimentale Ricerche e Studi sulle Donne di Torino; Margit van der Steen e W.I.S.E. (Women's International Studies Europe) di Utrecht; lo Joods Historisch Museum di Amsterdam. Ringraziamo per l'aiuto nell'approntare questo testo Alice Bartolomei, Lara Mei e Aglaia Viviani, e inoltre l'Österreichisches Kulturinstitut Rom e l'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Slave e Ugrofinniche della Università di Firenze. Dulcis in fundo, la nostra gratitudine va a Maria T. Caciagli Fancelli, nostra "sponsor" e sostenitrice in questi mesi di lavoro.

Le curatrici

Premessa all'edizione digitale

Ecco di nuovo un testo che, aperto ora in questa nuova veste, da oggetto mentre leggiamo si fa soggetto, raccontando un recupero che celebra la crescita in divenire della Società Italiana delle Letterate, nata per consonanza intorno alla passione condivisa della letteratura, sostenuta dall'impegno culturale e politico che ci lega alla vita e alla scrittura delle donne, ovunque esse siano nello spazio e nel tempo.

Ci siamo stupite, rileggendo queste pagine, di quanto siano ancora vitali e interessanti, di come parole, metafore e allusioni ancora conservino il profumo, la musica, il sapore delle nostre ricerche, di discorsi e culture che non dimenticano chi siamo, noi letterate per forza di cose comparatiste pronte a cogliere somiglianze e singolarità attraverso confini disciplinari, le lingue e le culture, per dare voce a cancellazioni e silenzi.

Per tale “accidentato viaggio testuale multilingue e interculturale durante il quale ogni testo si costruisce come scrittura di confine” – secondo le nostre parole nell'introduzione – avevamo scelto di iniziare con una sezione teorica, seguita da tre sezioni a tema: *Il commiato*, *La discesa agli Inferi*, *Non scrivere nella lingua della madre*. Mentre i primi due sono dei classici degli studi letterari e comparatistici, il terzo fin dal titolo era ed è più familiare per chi si occupa di scrittura delle donne, del rapporto tra soggetto sessuato e linguaggio. Ma nella nostra proposta anche i primi due avevano assunto un volto più vicino e dialogante: il commiato lo avevamo inteso come una modalità narrativa del desiderio, la catabasi come una discesa alle origini, alle Madri. Grazie al movimento tra parole del desiderio o della nostalgia e parole

metamorfiche che si riappropriano del mito delle origini, le riletture operate dalle autrici dei vari saggi entrano in dialogo tra loro, in una pratica performativa di superamento o negoziazione dei confini tra discipline e letterature diverse.

Come ulteriore esercizio di comparazione possiamo chiederci come stanno questi saggi in paragone alla comparatistica odierna. Chi ricorda il lavoro di scavo necessario per fare ricerca allora lo misurerà con il nostro presente informatizzato e globalizzato, meravigliandosi forse del nostro sapere archiviato. E forse si chiederà quali tracce restano delle vertenze che ci preoccupavano allora, e cosa rimane; a chi si appoggiavano le nostre citazioni – quali madri simboliche vi ritroviamo; sono ancora quelle le teorie che ci catturano oggi?

Ci auguriamo che la pubblicazione online, con la ricerca facilitata delle ricorrenze di nomi, temi e parole ancora vicine a noi oggi e forse anche domani, possa invogliare lettrici e lettori a questo esercizio di comparazione.

Liana Borghi e Rita Svandrlik

Liana Borghi e Rita Svandrlik

Introduzione

Ci piace pensare che le donne abbiano praticato la comparatistica fin dagli albori della Storia, costrette a un lavoro di incessante traduzione in una cultura dominata dagli uomini (Diaz-Diocaretz). Nel Medioevo, per esempio, era comparatista una nostra antenata accademica, Trotula, che nella Salerno dell'XI secolo comparava i linguaggi dei corpi; e Bettisia Gozzadini che seguiva le lezioni all'Università di Bologna travestita da uomo; e lo era anche Christine de Pisan (che si manteneva come noi con la letteratura) la cui *Cité des Dames* traduce l'agostiniana *Civitas Dei* in una storia di laica genealogia al femminile. Non che le comparatiste, per quanto cosmopolite, abbiano sempre rispettato le differenze culturali, specie se minoritarie. Esempio di illuminata intolleranza, Madame de Staël giudicava le sue interlocutrici tedesche dalla competenza che avevano nell'uso del francese, allora egemone in Europa – non diversamente da chi impone il monolinguisimo o discrimina in base al grado di accesso all'inglese e ai suoi numerosi ambiti di riferimento, oppure in base all'egemonia di un linguaggio critico o disciplinare. Ma nella presente fase di espansione transnazionale della tecnoscienza, di contaminazioni in/organiche e di interfacce cibernetiche del soggetto, siamo tutti inevitabilmente poliglotti e comparatisti; ci sembra dunque necessario chiederci in che modo fare comparatistica al femminile.

Nel campo della letteratura, anche cercando di ignorare come le tecnologie della comunicazione stanno mutando il concetto di testo e il nostro rapporto con esso, i cambiamenti metodologici e l'orientamento sempre più inter- e multidisciplinare hanno portato a una vera e propria instabilità di confini. È quello che fanno notare Stephen Greenblatt e Giles Gunn nell'introduzione a un volume di saggi, *Redrawing the Boundaries* (1992): le nuove aree di studi letterari hanno subito e insieme prodotto una serie di trasformazioni nel concetto di letteratura, dovute in gran parte alla *venue à l'écriture* di una quantità di nuovi soggetti, eterogenei per identità e appartenenza, tra cui le donne. La letteratura è diventata una categoria mobile e instabile, un territorio immaginario senza limiti naturali e quindi senza limitazioni di ambito per la critica il cui compito è proporre continue revisioni cartografiche. Ma i confini ciò nonostante esistono (linguistici, storici e sessuali, per esempio) e vanno continuamente rinegoziati: confini sia nel senso di *frontiera*, zona di antagonismo e di contestazione, sia di *limite*, nel senso di resistenza interna, ostacolo all'organizzazione del sapere che va aggirato anziché affrontato (Greenblatt e Gunn 1-7).

Gli interventi di questa raccolta dimostrano un generale consenso al dialogo, innanzitutto fra le due curatrici del volume, anglo-americanista una, germanista l'altra, per le quali dialogare ha significato attraversare frontiere e limiti disciplinari e culturali, capire che ogni confine è doppio, mobile, permeabile, che ogni traduzione è un'equivalenza e una riscrittura, che somiglianza e differenza non sono due poli, ma l'indicazione di un passaggio costellato di pluralità, perché ogni confine sta in relazione con altri confini, inclusi i propri (Derrida 1993, 18-19; Missac 7).

Forse la maggiore zona di frontiera per chiunque si occupi di *women's studies* – quel campo di ricerca *su, per, e delle* donne non considerato

disciplinare in Italia – è la differenza sessuale, intesa anche nella sua accezione anglosassone di *gender*, genere. Spiega Catharine Stimpson che la critica femminista si occupa innanzitutto di come i testi creano, criticano, indagano le mappe di genere perché “come l’aria e il linguaggio, le donne e le rappresentazioni delle donne e del genere sono dappertutto” (251). Ma forse le letterature comparate al femminile dovrebbero occuparsi non solo di tutto ciò che è genere, ma anche di “ciò che non lo è”. Sebbene Eve Sedgwick abbia definito questo l’ambito concettuale dei *queer Studies* (270-302), ci sembra invece una ricerca comune a molte teoriche e attiviste che si chiedono, come fa anche Marina Sbisà in questo volume, quali strategie ci possano aiutare a uscire dalla gabbia socio-simbolica del genere. Le soluzioni offerte vanno dal posizionamento mimetico, alla politica antagonista, alla ricerca di un fuori-campo nei filmati della nostra cultura fallogocentrica. Posizionarsi criticamente rispetto al “dover essere” del genere non esonera però dal riflettere sul rapporto tra corpo e scrittura. A proposito della “scrittura-ponte, scrittura infrasoggettiva” di Marguerite Duras, Paola Zaccaria parla di un testo

che al massimo grado porta inscritto in sé operazioni di letteratura comparata al femminile, dove per comparativismo s’intende sia quello strettamente letterario fra generi, lingue, testi, che quello più squisitamente femminista di comparazione e interpretazione di discorsi, culture, che non dimenticano i segni dell’appartenenza sessuale, la provenienza da un corpo di donna – scritture che non rinnegano il legame del vivere femminile con la vita materiale, appunto.

Una comparatistica, dunque, legata alla soggettività, all’esperienza e alla storia.

Il titolo di questo volume, *S/Oggetti Immaginari*, viene analizzato da Carla

Locatelli nel suo saggio, ma vorremmo comunque spiegare perché l’abbiamo scelto. Innanzi tutto, esso indica l’intento di esaminare il rapporto, anche autobiografico, tra autrici, personaggi femminili e lettrici; di vedere come certi testi di donne costruiscono soggetti femminili; di riflettere su come noi stesse pensiamo e ripensiamo il soggetto e la soggettività – un lavoro svolto da Marina Sbisà in quanto esperta del soggetto al femminile, ma che anche ciascuna autrice ha fatto per proprio conto riallacciandosi alle nuove geografie di trasformazione culturale.

In un recente volume di saggi interdisciplinari che analizza come il soggetto venga costruito e sessuato, come esista frammentato, in relazione, e relazione di potere, con una quantità di differenze, un contributo di Gillian Rose discute il modo in cui la soggettività femminile è diventata un progetto politico per molte teoriche, scrittrici e artiste (Nigel e Thrift 332-36). In un certo senso, questa è anche una tesi di Giovanna Covi che nel suo saggio coniuga un nomadico soggetto femminista (Braidotti) con il concetto di decolonizzazione di Angela Carter, e lo contrappone al termine “postcoloniale” che tende a omologare una varietà di soggetti storici in una medesima posizione discorsiva. Il progetto di Covi è mostrare le contraddizioni di cui si nutrono soggetti decolonizzati come i personaggi della scrittrice caraibica Jamaica Kincaid, capace di accettare la propria storia di schiavitù e genocidio rifiutando al contempo l’ancoraggio di una identità prestabilita.

È un progetto politico anche il S/Oggetto immaginario del nostro titolo. Soggetto diviso e contraddetto à la De Lauretis, emergente dalla dis/identificazione con la femminilità, cosciente di abitare l’ideologia e di esserne abitato, esso aspira tuttavia a essere soggetto storico, sessuato, di lingua e di cultura. In quanto S/Oggetto di comparatistica al femminile, si definisce tramite un processo di sconfinamento, negoziando un femminismo multiforme di coscienza e di pratica. Con la barra abbiamo voluto proprio

tracciare il confine tra Soggetto e Oggetto che rende possibile la soggettività, e attirare l'attenzione sullo specifico processo di sussistenza e resistenza che marca i nostri corpi di donna, incrociando e contraddicendo le differenze tra noi. Che poi questo S/Oggetto venga definito immaginario, si riferisce non solo al fatto che “nell’orizzonte epistemologico patriarcale”, come dice Locatelli, la donna è un s/oggetto immaginario; e nemmeno solo alla costruzione narrativa di un personaggio; ma proprio alla dimensione dell’Immaginario, che, senza entrare nel dibattito sull’immaginario femminile, abbiamo visto come “unica matrice di fantasia e finzione” (Schor 219), luogo di identità e identificazione dove la scrittrice può recuperare la dimensione fusionale con la Madre. La barra serve anche a indicare il desiderio che nasce dall’incontro-scontro della nostra soggettività con il mondo, un desiderio di relazione che potremmo chiamare di comparazione, e qualche volta utopia.

Così come per noi il comparatismo è prodotto e produzione del desiderio, per Giovanna Covi in questo volume esso è una necessità vitale del femminismo, espressione della sua “creolizzazione interna”, “performance di una tradizione che è resistenza e trasgressione, ma mai assimilazione”. Non è quindi un caso che questo nostro volume mostri tra le righe la pratica necessaria e interessata, tipica della critica femminista che tutte le autrici di questi saggi hanno variamente sperimentato, di comparare i testi di un canone internazionale continuamente in espansione e revisione, usando metodologie diverse ma quasi sempre affini. Il grande motivo di coesione, nonostante i percorsi individuali, sembra essere l’analisi del genere.

Secondo Margaret Higonnet in *Borderwork* (1994), le nuove cartografie delle studiose femministe rivelano l’iscrizione del genere nella rappresentazione simbolica dentro i testi in termini di confini corporei, esilio, esclusione, identità, individualità, comunità; e rivelano inoltre come le mappe di genere sottendano anche ai testi e ai codici che ci guidano nella lettura, e si

sovrappongano a “mappe di stato”. Il discorso di Higonnet sulla letteratura comparata femminista, ampiamente commentato nel saggio introduttivo di Vita Fortunati, si estende dalle analisi storico-sociologiche, semiotiche e narratologiche ai modelli offerti dagli studi culturali, subalterni, postcoloniali. In questi modelli la letteratura non è più separabile da altre culture “materiali” e discipline intellettuali, e il punto di vista viene contestualizzato e situato (Haraway) nella pratica di una “politica della località” (Rich 1984). Non dissimilmente, anche le riletture di questo volume emergono dal terreno della nostra specificità in forma di una coscienza prospettica, una prospettiva cosciente, e indicano come collocazione eventuale per chi fa comparatistica la polifedeltà di una prospettiva mobile (ri)memore del corpo di provenienza. Ma alla comparatistica si addice anche la consapevolezza descritta da Trinh T. Minh-Ha (citata da Fortunati, Locatelli e Covi) come necessaria alla regista “nativa” di film etnografici, il cui punto di vista deve essere quello della *insider/outsider*, figurazione multipla, non duplice, dello stare *tra*. Alla sua posizione “exotopica” corrisponde una visione non etnografica, non oggettivante del s/oggetto della rappresentazione – la stessa visione che fa dire a Locatelli che il comparativismo al femminile differisce dal comparativismo tradizionale perché ha come contesto “le letterature in quanto mondi possibili”.

Il nostro si può chiamare un accidentato viaggio testuale multilingue e interculturale durante il quale ogni testo si costruisce come scrittura di confine – il *borderwriting* di Margaret Higonnet, Maggie Humm, Emily Hicks, Diane Freedman – che parla di paragone (misura di differenza, o di scarto come dice Maria Grazia Profeti), e insieme di comparazione (misura di somiglianza). Ogni autrice ha un suo carnet di viaggio, un libro di miti, una direzione, un percorso.

Esemplare, a suo modo, il percorso di Edda Melon. Lavorando su un testo doppio, bilingue, di Hélène Cixous indirizzato come un'invocazione d'amore a Clarice Lispector, Melon si interessa al *cum*, il legame di contiguità tra scrittrici e le loro forme di scrittura; leggendo un testo strutturato su quattro opposizioni – delle due lingue usate, della scrittura creativa/critica, del soggetto parlante/oggetto del discorso, del soggetto/mondo – Melon indaga *intorno* alle zone di confine, “le figure del due, come forme di associazione, di rovesciamento, di passaggio”. Indaga sulla congiunzione, e trova che

se ci interroghiamo su questo *cum*... vediamo subito che nel confronto, nel con-tinuum, nel corpo a corpo, la zona che più ci coinvolge e che più stimola le nostre riflessioni è l'intervallo, l'*entre-deux*, il tra-noi, quella terra di nessuno dove sorgono, o crollano, i bordi di frontiera.

La meta di Melon è una domanda sul metodo posta per tutte le autrici del volume: “vedere quali confini vengano accolti o tracciati per poi essere valicati, aboliti, o modificati” in quello che noi definiremmo un continuum testuale e immaginario – il vasto campo di eterogenee esperienze letterarie femminili che questo tipo di comparazione attraversa, e che Ernestina Pellegrini immagina come “un unico centogambe della letteratura femminile attraverso i secoli e le differenti culture”.

Un'altra sollecitazione del testo di Melon parte dalla traduzione, che in questo caso non coinvolge solo due lingue ma “due sistemi testuali” (Godard 93) disposti dialogicamente tramite il testo a fronte. Sia Locatelli che Covi fanno l'accostamento tra comparazione e traduzione: per Locatelli, il lavoro di traduzione e di trasferibilità costituisce l'ambito disciplinare della comparatistica. Per Covi pensare alla comparatistica in termini di traduzione non si riferisce tanto alla lingua tradotta quanto alla traduzione di pensiero, una traduzione

che sappia creare uno spazio abitato da coloro che operano in senso etico, politico, e quotidiano.... Tradurre è... un fluttuare che deriva da una interrelazione tra più discorsi paragonabile alla politica della complessità che caratterizza il femminismo contemporaneo, una politica in perfetta sintonia con la transdisciplinarietà e la comparatistica.

Accostiamo questi suggerimenti a un saggio sulla traduzione di Barbara Godard, per sostenere che come la traduttrice, la comparatista decodifica e ricodifica i testi producendo intrecci e percorsi di cui non è mai univoca l'interpretazione. Il rapporto con l'altro/gli altri testi non è tanto o solo di inter-testualità, quanto di trans-testualità, o addirittura di ipertestualità. Questo avviene per esempio nel testo di Liana Borghi, dove le “finestre” funzionano come nodi di un ipertesto – sebbene i rimandi vengano prodotti con mezzi grafici tradizionali. Ma questa aspirazione deriva da una contaminazione transculturale sorta in risposta alle sollecitazioni del testo originale che accosta in modo complesso linguaggio figurativo e linguaggio verbale.

Dunque secondo Godard,

il discorso femminista è traduzione in duplice modo: come notazione di codici “gestuali” e altri, derivata da quello che finora è rimasto un discorso “inaudito” e muto..., e come ripetizione e conseguente spostamento del discorso dominante. (90)

Di questa stessa, difficile, presa di parola ci parla Barbara Marx a proposito delle donne nel Rinascimento evidenziando in un contesto storico-culturale i labili confini tra silenzio imposto e/o assunto e parola insubordinata. E anche il discorso di Zaccaria ha molti punti di contatto con questa visione, partendo come fa dalla “pagina bianca” di Karen Blixen considerata metafora dell'atto (autobiografico) di scrittura-lettura-interpretazione al femminile che si

consuma nelle stanze, reali e narrate, delle donne, luoghi di libertà-possibilità-immaginazione-creazione, di costrizione-isolamento-follia, di co-identità io-lei.

Il nostro percorso immaginario attraverso le stanze della scrittura corrisponde a una scelta tematica e strutturale fatta all'inizio del progetto, quando ci siamo poste il problema di come favorire il collegamento tra autrici autorizzando allo stesso tempo quella libertà inter/testuale che è uno dei piaceri del comparatismo. I tre temi scelti, *Commiato*, *Discesa agli Inferi*, e *Non scrivere nella lingua della madre*, non sono omogenei: i primi due sollecitano approcci tematici; il terzo problematizza in senso politico-culturale – tramite l'imperativo negativo – il rapporto tra soggetto sessuato e linguaggio.

Il *Commiato* e la *Discesa agli Inferi* sono temi tanto vicini da incoraggiare sconfinamenti. Li attraversano i temi del viaggio, dell'assenza e della perdita. Accomiatarsi, dice Ernestina Pellegrini, è un "entrare in contatto con le vibrazioni dell'assenza e lasciarsi andare al viaggio all'indietro"; per Melon è un guardarsi dentro per scoprire le molteplici voci e far luogo all'altra. Le parole del commiato aprono alla narrazione del sé in rapporto all'assenza. Così come l'assenza è la causa prima della lettera (d'amore), il commiato ne è il preambolo, movimento di ri-lettura dell'evento, di rivisitazione; quindi un guardare indietro, un tornare per andare avanti. Il movimento del voltarsi indietro (Winnett, Svandrlik, Pellegrini, Bono, Borghi) non è unidirezionale, ma autoriflessivo, a spirale, un circolo non concluso rispetto a un sé che è ormai cambiato. Voltarsi indietro è spesso un guardare verso una possibile origine.

Nel testo di Susan Winnett, al guardarsi indietro come ritorno a casa viene affidato il compito di revisionare un percorso classico della letteratura comparata. Ritornando al *nostos* nell'*Odissea*, Winnett presenta il tema del

ritorno a casa nei testi di Nadine Gordimer sottolineando come non sia mai stato un punto di arrivo bensì sempre l'inizio di un nuovo percorso. Eppure su questo arrivo è stata costruita quella parte della teoria dei generi letterari che vede il romanzo quale successore dell'epica (Lukács, Bakhtin, Auerbach). Partendo dal punto più vicino (Gordimer) per arrivare al punto più lontano (*Odissea*), Winnett ripropone un'interpretazione aperta per quel lontano inizio, e dal punto di vista più strettamente letterario mette in crisi il modello generativo unidirezionale. Secondo Winnett l'impossibilità del movimento di andata/ritorno a casa delle figure femminili nei romanzi moderni si risolve solo quando il ritorno significa l'ingresso nello spazio pubblico/politico.

Nella nostra proposta il commiato è una modalità narrativa del desiderio, e include quel sublime desiderio dei grandi amanti della letteratura mondiale interpretato dal Romanticismo tedesco come desiderio inappagabile, desiderio del desiderio. "Aber eine Sehnsucht war in mir, die ihren Gegenstand nicht kannte, ich suchte immer, aber jedes Gefundene war nicht das Gesuchte...", scrive drammaticamente Karoline von Günderrode nel suo "Frammento apocalittico" [ma in me c'era un desiderio struggente che non conosceva il proprio oggetto, cercavo sempre, ma ciò che trovavo non era ciò che cercavo]. La trama per eccellenza del Romanticismo è però la morte per amore, dove è la donna a morire. Modalità strutturale del *Liebestod* è quindi l'(auto)soppressione sacrificale dell'amata affinché il femminile fluisca nell'Arte: da Dante e Petrarca ai romantici, le figure femminili vengono immortalate nella scrittura.

Le donne scrittrici operano un sostanziale spostamento in questo schema: come illustra Barbara Marx, le poetesse italiane del Cinquecento prendono la parola all'insegna della vedovanza, per articolare il loro desiderio solo dopo che il marito è morto. Celebrandolo nel monumento funebre dei loro versi, le autrici riescono a giocare i canoni che prevedevano e permettevano solo una

parola autodisciplinante. Il canone petrarchista rappresenta una vera e propria lingua straniera, talvolta doppiamente straniera, come nel caso di Vittoria Colonna, ma sfruttando l'ambiguità e le zone di sovrapposizione tra codici diversi le scrittrici possono appropriarsi della parola, e dire quella "diversità indicibile" che è il corpo.

Il linguaggio autentico del corpo è per definizione quello più cifrato e "segreto", traducibile solo *in limine*, in una parola in cui estasi mistica e seduzione diabolica convergono pericolosamente.

Oppure, aggiunge Marx, il linguaggio del corpo può essere, per le più disinvolute francesi, traducibile in parola metamorfica: Catherine des Roches, partendo da un gioco di parole, riesce a "deformare" il mito di trasformazione di Dafne.

Quanto il commiato abbia un intreccio di affinità con il mito è desumibile in molti interventi della sezione. Un saggio dedicato da Ornella De Zordo a Mary Shelley, autrice del mitico *Frankenstein*, rivisita lo scenario dell'Apocalisse nel romanzo *The Last Man*. Si può immaginare un commiato più radicale di quello rivolto alla Terra e alla Storia dall'ultimo uomo, "commiato finale da un sistema di valori logocentrico e razionale"? Eppure nemmeno questo è un percorso unidirezionale, visto che si situa alle origini di una scrittura – quella fantastica femminile – "che mostra il passaggio dall'ordine al caos". Nel momento del caos affiorano dalla distruzione del vecchio sistema "una serie di valori nuovi e destabilizzanti che hanno a che fare con la realizzazione della parte nascosta e rimossa di sé".

L'emergere del rimosso nel corpo del paesaggio fantastico di Mary Shelley viene rintracciato da Ernestina Pellegrini nel suo "sconfinare" attraverso i territori della spietatezza femminile. Il rimosso cuore di tenebre, le storie

notturne, gli spazi letterari dove si legano morte e paura sono il modo in cui tante scrittrici contemporanee rispondono agli "stereotipi che legano le donne al regno della morte". Queste "donne spietate" rovesciano il modello romantico di amore-morte e si accomiatano dalla narrazione patriarcale. Mentre le poete francesi del Cinquecento potevano azzardare solo l'ambiguità e la parodia (Marx), le scrittrici più vicine a noi possono lucidamente esplicitare il desiderio di vendetta e la paranoia.

Così Euridice può finalmente prendere parola e rispondere a Orfeo non solo nei versi di Alda Merini e di Sara Virgillito citati da Pellegrini, ma in testi di George Sand e H.D., nell'autobiografia di Charlotte Salomon, nelle poesie di Muriel Rukeyser, Ingeborg Bachmann, Elaine Feinstein e Adrienne Rich citati in altri saggi. Con un movimento tipico della riscrittura femminista di miti e fiabe, anche altre figure mitologiche diventano soggetto agente in una tradizione letteraria dove fungevano da oggetto (De Lauretis 1996). Ne è un esempio la figura dell'ondina esaminata da Rita Svandrlik che paragona l'elaborazione fatta del motivo da Ingeborg Bachmann con quella di Joanna Russ. Bachmann dedica a Ondina un breve racconto, un monologo di commiato dagli uomini, mentre Russ presenta Russalka all'interno di un testo che riscrive al femminile miti e fiabe, "costruendo" con una sua tecnica già collaudata una lettrice comparatista. In ambedue i casi l'ondina non è una figura del commiato perché deve lasciare un mondo per un altro mondo, ma perché in lei, come in altre figure mitiche della soglia, gli spostamenti tra piani spaziali e piani temporali sono inscindibili.

Come altri temi della mitologia o della fiaba, la discesa agli Inferi è un fertile terreno di indagine comparatista. L'approccio tematologico, spiega Maria Grazia Profeti esaminando alcune scrittrici spagnole del Seicento nel loro ambito storico sociale, permette di misurare gli scarti rispetto al paradigma, analizzando la strategia combinatoria con cui sono stati elaborati elementi

originali e integrati elementi nuovi, e significa comprendere, nella peculiarità e nello specifico letterario di un testo, il modo in cui un/una emittente ha adattato temi e modelli forniti dai diversi generi letterari. Le tracce del discorso tecnico di Profeti si ritrovano in molti dei nostri saggi, dove la ricerca degli scarti viene perseguita usando altri termini di comparazione, soprattutto il concetto di differenza.

La rivisitazione e riscrittura dei miti è un esempio di questa operazione. Noi abbiamo scelto la discesa agli Inferi perché è un mito femminile delle origini: sebbene nelle narrazioni classiche di quest'origine sia rimasto ben poco, nel nucleo mitico la catabasi significa una discesa/ascensione verso le Madri. Nel mito di Demetra e Persefone, modello della relazione femminile primaria, quella tra madre e figlia, la Madre viene esclusa dal regno sotterraneo, letto in contrapposizione al regno terreno della luce, ma le scrittrici riescono nei loro testi poetici a ristabilire la circolarità tra generazione e generazione che costituisce il ciclo della vita. Lo dimostra Marina Camboni in questa descrizione dell'opera poetica di H.D.:

Innestandosi nel cuore mitico del narrarsi patriarcale, là dove la parola è verbo, creazione e trascendenza, H.D. crea le proprie figure di identità, una propria genealogia, definisce il suo spazio, rivisitando e disaggregando miti, straniando la parola e la figura, lasciando che l'immaginario operi la trasformazione.

In tutti i suoi scritti, H.D. esplora modelli alternativi di identità trasmutando lingua e parole in raffinati strumenti di decostruzione e rinnovamento culturale, e Camboni, svelando il nesso archetipico tra scrittura e ricerca interiore, collega il cambiamento nel sé e nel mondo alla rifigurazione della lingua della madre.

Paola Bono invece rivisita il mito della Grande Dea mettendo a fuoco il momento del passaggio alla vita. Nel nucleo mitico originario, la Dea della morte e la Dea della nascita erano inseparabili, ma l'incapacità di sostenere

l'indifferenziazione ha portato alla demarcazione tra soggetto e oggetto, vita e morte, all'impossibilità della loro contiguità, dice Bono indagando sul concetto di bordo, soglia, frontiera, e sviluppando un filo teorico sull'abietto materno di Carter e Lispector attraverso fertili contaminazioni disciplinari, dal concetto di *limen* di Van Gennep e Turner fino all'analisi di Kristeva. Bono guarda alcuni racconti di discesa agli Inferi, "distanti nel tempo, nello spazio, nel contesto di appartenenza, come racconti che in modi diversi parlano pur sempre della nascita, metaforizzandone la bellezza e la paura".

La discesa al mondo ctonio e il contatto con l'arcaico sé materno sono anche il tema del saggio di Uta Treder su Karoline von Günderrode, Annette von Droste-Hülshoff e George Sand. Per le prime due scrittrici la discesa è una magica fuga dal reale, un liquido e fluido discendere a ricongiungersi estaticamente al grembo materno (Günderrode), o a riportare in vita il materno (Droste). Ma per Sand in *Consuelo* la discesa agli Inferi è l'iniziazione a un nuovo ordine che può riscrivere la realtà ripristinando una genealogia matriarcale. Perché il ricongiungimento con la madre riesca, in ogni caso il maschile deve venire rimosso, taciuto, ignorato, e l'uomo diventare il figlio/amante della Grande Dea. Mentre le due autrici tedesche rielaborano il mito di Demetra e Persefone, Sand lo *contamina* con il mito di Orfeo.

È questo mito contaminato che struttura tematicamente la discesa agli Inferi di Charlotte Salomon, giovane pittrice ebrea tedesca, autrice di un testo che combina scrittura e illustrazione raccontando la sua vita in più di mille guazzetti. In uno dei quattro saggi dedicati a Salomon in questa sezione, Anna Nozzoli parla di lei in rapporto all'edizione italiana di un catalogo delle opere del 1963, e colloca le *gouaches* nella tradizione del romanzo autobiografico novecentesco. Rita Guerricchio rilegge la "doppia autobiografia" di Salomon in termini di "un sintagma-scario, una rottura del canone dovuta proprio a una trasmutazione di generi e a una contaminazione interdisciplinare"; la chiama

“autoritratto”, e richiama l’attenzione al suo connotato principale: “la sospensione dalla morte che invita o costringe... a un intrattenimento precario come il racconto, nel caso, il racconto di sé”. Mentre Nozzoli e Guerricchio mettono l’opera di Salomon in relazione con autori italiani del Novecento, Franca Zoccoli la collega alla pittura dell’Espressionismo, e spiega come i fogli usati per i guazzetti rimandino “per analogia materia... a pagine di libro o di diario: uno spazio più limitato di quello del quadro, e in un certo senso privato”. Liana Borghi, l’abbiamo accennato, trova il nesso strutturale dell’opera di Salomon nella finestra: luogo autobiografico del commiato, della perdita del mondo materno, ricordo dell’origine dove vita e morte si incontrano, passaggio per una tragica discesa agli Inferi. Messa in relazione ad altri oggetti correlativi dell’esilio e della *Shoah*, la finestra si fa metafora per l’instabile e inaffidabile passaggio tra evento storico e mito.

Mentre la riflessione su scrittura e iconografia resta un discorso di comparazione interno al testo di Salomon che combina i due mezzi espressivi con finalità proprie, il saggio di Gigliola Sacerdoti Mariani accosta scrittura e pittura stabilendo una comparazione tra la poeta americana Muriel Rukeyser e l’artista tedesca Käthe Kollwitz (ambedue soggetti scomodi per l’*establishment*) attraverso una poesia che l’una ha scritto per l’altra. Si tratta anche in questo caso di una comparazione “interna”, perché interiorizzando il dramma di Kollwitz, Rukeyser opera una discesa/ascesa nel profondo del sé, la biografia in versi diventa autobiografia. Quando l’una con-fluisce nell’altra, come il lutto personale confluisce nel lutto di un’epoca di guerre, “due volti, due vite, due forme di arte, due mondi... coincidono o si rendono contigui”.

Il tema dell’ebraismo, in quanto collocazione socio-culturale che costringe a un riposizionamento del soggetto, continua nei primi due saggi dell’ultima sezione. Calabrese esplora il rapporto di Anna Seghers e Cordelia Edvardson con la loro lingua della madre, il tedesco, che i nazisti fanno diventare lingua

di assassini. Seghers, comunista, e Edvardson, ebrea battezzata, hanno in comune l’applicazione del precetto ebraico di ricostituire il mondo ripristinandone l’integrità. Per Seghers questo si può ottenere riportando la lingua violata nel regno dell’umano; ma Edvardson rifiuta la lingua di sua madre, lei stessa scrittrice, e ritorna alla parola attraverso il difficile uso di una lingua franca, lo svedese.

Per Anzia Yezierska, protagonista del saggio di Tobe Levin, l’interdetto alla parola della madre è la cancellazione dello yiddish necessaria all’assimilazione negli Stati Uniti. Yezierska riuscirà però ad affermare il proprio bilinguismo tramite una operazione di creolizzazione e *métissage* che reintroduce l’altra lingua nel linguaggio dominante. Usando strategie di nominazione e riappropriazione non solo linguistiche ma anche culturali e ambientali; usando parole, inflessioni, figure, situazioni e trame bastarde, sentimentali, spesso stereotipate, il linguaggio ibrido di Yezierska “trasporta il racconto all’interno della letteratura americana, cambiandone l’ecologia lessicale e quindi la cultura”.

La nostra raccolta di saggi si chiude con Giovanna Covi che rilegge Jamaica Kincaid di Antigua e Jessica Hagedorn di Manila in termini, rispettivamente, di una identità prismatica e di una soggettività cibernetica: s/oggetti immaginari in difficili contesti postcoloniali dove riescono a imporsi come “forti agenti storici di cambiamento”. Con un percorso a spirale il testo ritorna verso il saggio iniziale di Vita Fortunati che ci affida il difficile compito del dialogo e confronto tra culture europee ed extraeuropee come fossimo agili acrobate in grado di negoziare qualsiasi confine.

TEORIE, METODI E LUOGHI

Vita Fortunati

La sfida teorica del comparatismo femminista: tra universalismo e differenza

Il comparatismo letterario al femminile apre ampie prospettive teoriche e pratiche all'interno degli studi di teoria e storia comparata della letteratura¹. Vorrei cominciare il mio intervento partendo da alcune domande che circolano in alcuni libri di studiose comparatiste: perché la letteratura comparata per molti anni si è disinteressata degli studi femministi? (Bassnett 1993 e Higonnet 1994) Perché le donne paradossalmente solo di recente hanno posto in maniera pressante il problema del comparatismo sia a livello delle teorie femministe che a quello dell'analisi dei testi letterari?

I motivi per cui questo connubio tra femminismo e comparatismo non c'è stato, o per lo meno è stato tardivo, si possono rinvenire nella storia del comparatismo: una disciplina che, pur volendo essere sempre all'avanguardia, è stata, come dice Susan Sniader Lanser, fondamentale "orientata al maschile", eurocentrica e caratterizzata da una pratica incentrata su opposizioni binarie (Lanser 280-301). Infatti il comparatismo, nella tradizione di Wellek e Warren, ha puntato maggiormente sui valori estetici, sui problemi relativi al "canone", sulla "letterarietà" del testo, sulla competenza linguistica: valori che non solo presuppongono un'ideologia della trascendenza, ma anche un concetto di letteratura come forza universale di civilizzazione.

Storicamente quindi si tratta di una disciplina che è stata posizionata verso l'Europa, gli scrittori "canonici" e le lingue maggiori. Un comparatismo che quando si è aperto alle lingue e letterature "altre" ha usato i "Master's tools", gli strumenti metodologici, come ha acutamente rilevato Audre Lorde, delle culture egemoniche (Lorde 110). La letteratura comparata, basandosi sul concetto che suo scopo primario era lo studio delle grandi opere letterarie, definite da Wellek i monumenti della grande letteratura mondiale, ha provocato quel pericoloso fenomeno che Marie Louise Pratt ha definito "multinazionalismo selettivo" (Pratt 58-73). Se questi sono stati i limiti del comparatismo come disciplina storica, recentemente alcune comparatiste esperte delle letterature asiatiche hanno anche messo in luce i pericoli di un annacquato multilinguismo e multiculturalismo. Molte volte, come dimostrano certi curricula accademici, l'apparente apertura liberale alle altre culture e alle lingue cosiddette minori nasconde una profonda ignoranza e indifferenza nei confronti delle distinzioni storiche e politiche tra "culture etniche" e "gente di colore". Come osserva acutamente Rey Chow,

Ma nell'atteggiamento liberalista, il multilinguismo è in fin dei conti soltanto un alibi: l'"apertura" caritatevole verso altri linguaggi e culture spesso si affianca a una totale ignoranza e indifferenza per quanto riguarda le distinzioni storiche e politiche tra "culture etniche" e "gente di colore". Se la politica reazionaria usa il multilinguismo allo scopo di indottrinare e sorvegliare, il liberalismo bianco, con la sua apparenza più benevola, usa il multilinguismo per abbellire e divertire, come mero cambiamento esteriore. (Chow 110; traduzione mia)

L'entrata degli studi femministi e post-coloniali nel comparatismo è stata lenta e tardiva, ma quando si è verificata ha provocato non solo uno scossone salutare, ma anche un'ennesima crisi di identità nella disciplina. Di questo se ne rendevano perfettamente conto Clayton Koelb e Susan Noakes nel 1982

nella loro introduzione ad una raccolta di saggi, *The Comparative Perspective on Literature*:

Si nota la tendenza a prendere le distanze da elementi che sono stati considerati fondamentali per capire la storia della letteratura come una grande impresa culturale unificata (movimenti, temi, periodi, la storia delle idee) e verso problematiche che riguardano la frontiera (letterature “emergenti”, rapporti con altre discipline, studi sulle donne, forme marginalizzate di lettura, “prerilettura”, “lettura al femminile”, e “lettura letetica”). (Koleb e Noakes, 6; traduzione mia)

Attraverso questa crisi è subentrata l’idea di un comparatismo globale, pan-europeo: sono stati critici come Edward Said e Lisa Lowe, per citare solo due degli studiosi più rappresentativi in questo settore, che ci hanno reso consapevoli di quanto lo spostamento del centro modifichi radicalmente la nostra prospettiva. È venuta meno l’idea che l’Europa occidentale e le sue letterature siano il centro unico di irradiazione e di educazione della letteratura del mondo. “Per il nuovo comparatismo il ‘centro’ è dappertutto, multiplo in ogni caso... dunque la multipolarizzazione si oppone alla bipolarizzazione”, dice Adriano Marino (1982, traduzione mia). Multipolarizzazione versus bipolarizzazione implica una letteratura comparata plurale, una disciplina dinamica che si modifica nel tempo, stabilendo rapporti differenti con altre forme di interrogazione del letterario. Il comparatismo, quindi, come disciplina mobile, che non si isola in se stessa, ma che modifica alcune vecchie nozioni considerate come definitive e formula nuovi paradigmi (Carvalho 15).

Ma vorrei tentare di rispondere al secondo quesito che mi ero posta ad apertura dell’intervento: perché solo recentemente le donne si sono interessate del comparatismo? Di primo acchito questo fatto potrebbe apparire quasi un paradosso dal momento che il punto forte degli studi

femministi è proprio l’interdisciplinarietà e quindi il comparatismo. Per noi, donne critiche, interessarsi della letteratura femminile ha voluto dire innanzitutto operare un continuo processo di comparazione con la tradizione letteraria patriarcale dominante. Come ricorda anche Elaine Showalter, il *gynocriticism* è sempre stato “bitestuale”, un dialogo costante tra la tradizione maschile e quella femminile, una comparazione che ha spinto le donne ad operare continui atti di revisione, appropriazione e sovversione del canone letterario (Showalter 243-70). Ma questa attenzione teorica al problema del comparatismo femminile non poteva non nascere in questa particolare fase del pensiero femminista che Judith Butler ha definito “post-femminista”, dove l’aspetto meta-discorsivo appare predominante. Le donne non solo pensano, ma riflettono sul loro pensiero, si interrogano sulla propria genealogia. Ed è proprio in questa fase che la comparazione con gli altri femminismi ha messo in discussione l’egemonia del cosiddetto “femminismo bianco”. Il comparatismo come metodo conoscitivo ha sottolineato come una delle caratteristiche più innovative e fertili del femminismo sia il suo pluralismo, che si fonda sull’idea che tutte le sintesi globali tendono ad amalgamare la complessità e la molteplicità dell’identità femminile. Il comparatismo praticato dalle donne non potrà mai essere monolitico, proprio perché il pensiero, la cultura e la letteratura delle donne si sono formati da un insieme di saperi che nascono in contesti socio-politici tra loro molto differenti: saperi che si trasmettono da un continente all’altro con esiti ed ibridazioni tra loro molto feconde (Braidotti 1992, 7-10).

Le nuove frontiere politiche sono state ridisegnate grazie ad una concezione più planetaria delle forze politico-economiche che sono in campo. In questa prospettiva diventa essenziale per gli studi di letteratura comparata il criterio della *differenza*: ci si discosta dalla ricerca delle analogie per immergersi nel vasto dominio dell’interculturale in cui tutte le letterature trovano il loro

spazio. Per Earl Miner la nozione di *differenza* è indispensabile in quanto: “l’uso consapevole della differenza più radicale e di elementi che sono riconosciuti come *somiglianti* solo in parte spiega ciò che è messo alla prova, ed è *questa differenza* a permettere la comparazione”. Il principio generale che egli cerca di stabilire è quello della diversità: “la diversità è la differenza riscontrabile all’interno di un insieme di elementi realmente comparabili. Noi non possiamo comparare ciò che è totalmente identico”. Anche Lisa Lowe mette in luce come nei rapporti interculturali diventi essenziale il confronto tra letterature che si fondano su *contesti culturali ben differenziati*.

La mia presa di posizione a favore dell’eterogeneità vuole sfidare la tradizione che concepisce la differenza come strutturata esclusivamente da una opposizione binaria tra due termini... proponendo invece un’altra nozione di differenza che consideri seriamente le condizioni dell’eterogeneità, molteplicità, non equivalenza. (Lowe 1991a, 24)

Leggendo alcuni dei saggi teorici di donne critiche che si sono poste il problema di che cosa significhi essere donne, letterate e comparatiste, mi sembra che emergano alcuni punti specifici di enorme rilevanza teorica. Innanzitutto si delinea la figura di una donna critica comparatista capace di attraversare non solo diverse letterature e culture, ma anche diverse discipline. La donna comparatista è molto consapevole che quando si compara si innesca sempre inevitabilmente un problema di *posizionamento*:

Sempre più viene riconosciuto che *il dove da cui si parla* condiziona il significato e la verità di quello che si dice, e quindi non possiamo presumere di avere la capacità di trascendere la nostra posizione. In altre parole,... il posizionamento di chi parla è epistemicamente saliente.... Dovremmo sforzarci il più possibile di creare le condizioni per il dialogo e per la pratica di *parlare con e a*, anziché parlare per gli altri.... confrontarsi è un primo passo necessario a imparare a vedere e ascoltare gli “altri” che sono tra di noi. (Alcoff 15)

Essere comparatiste vuol dire quindi accettare *l’alterità*, le differenze: solo accettando questo rapporto di parità e di differenza con realtà culturali *altre*, si può meglio comprendere la propria identità.

Per quanto possa sembrare non fattibile e inefficiente, non posso fare a meno di insistere che esista simultaneamente un’altra messa a fuoco: non solo chi sono io? ma chi è l’altra donna? Come le sto dando nome? Come dà lei nome a me? (Spivak 150)

Il comparatismo come pratica critica delle donne non si configura più come “stupro”, come rapporto di dominio, di sottomissione, di prevaricazione di una cultura dominante su quella subalterna, ma come operazione di continua messa in discussione dei propri metodi. La studiosa comparatista mi sembra che debba affrontare, con grande coraggio e umiltà il disagio e talvolta lo sconforto che inevitabilmente l’assale, quando si trova di fronte a nuovi orizzonti del sapere a lei sconosciuti: orizzonti che mettono in crisi le sue certezze, ma che possono diventare un fecondo terreno di crescita. Deve accettare la sua inquietante e paradossale situazione esistenziale: il suo essere dentro e al contempo fuori della propria cultura. Si tratta di trovare un equilibrio difficile tra un imprescindibile radicamento nella propria cultura d’origine e un necessario distanziamento critico. Molto suggestive mi sembrano le metafore che alcune critiche femministe usano per caratterizzare le qualità che la comparatista deve possedere: la donna come agile acrobata che si muove tra saperi diversi, che è in grado di tradurre l’eterogeneità di culture diverse, di transitare attraverso confini, di unire differenze etniche e razziali. La voce critica della donna è “come una navetta che si muove in entrambe le direzioni attraverso il confine” (Higonnet 1994, 12).

La “finzione politica” che Rosi Braidotti adotta per denotare il pensiero

femminista, il nomadismo, mi sembra molto confacente alla pratica comparatista.

Sebbene l'immagine dei "soggetti nomadi" si ispiri all'esperienza di genti e culture che sono letteralmente nomadi, il nomadismo qui in questione si riferisce al tipo di coscienza critica che non accetta di conformarsi a modalità di pensiero e comportamento socialmente codificate.... È la sovversione di rigide convenzioni a definire lo stato nomadico, non l'atto concreto del viaggiare. Gli spostamenti nomadici pertanto denotano una specie di divenire creativo; una metafora performativa che permette incontri altrimenti improbabili e insospettate sorgenti di interazione tra esperienza e sapere. (Braidotti 1994, 5-6)

In questa prospettiva, emblematico è il titolo del volume di Margaret Higonnet, *Borderwork*, dove nel termine "border" (confine, bordo) non si vuole più sottolineare il segno che delimita, fissa lo spazio, quanto piuttosto la zona di transito, di passaggio. Nella parola "border" è insita l'idea della deterritorializzazione dal luogo d'origine, dal centro. La *nuova* letteratura comparata femminista vuole rimappare il globo, cercando di inserire nella mappa dei comparatisti i luoghi considerati marginali e di ridefinire i confini disciplinari (Bassnett 1993a, 35-56). Per queste ragioni molte donne comparatiste si sforzano di connettere discipline tra loro diverse in una pratica ermeneutica che Françoise Lionnet definisce *métissage* "un ibrido dialogico che fonde elementi eterogenei" (41). Una pratica di comparatismo che riconosce come la rappresentazione letteraria passi attraverso i confini dei diversi discorsi politici, giuridici, artistici e antropologici.

La seconda sfida teorica del comparatismo è il tentativo di operare una interazione tra una prospettiva globale e un'attenzione allo specifico: un tentativo cioè di conciliare una visione globale senza perdere di vista le proprie specificità culturali di appartenenza. Da una parte quindi l'accettazione che esistono più comparatismi e più femminismi, dall'altra un'attenzione precisa

ai diversi contesti politico-culturali in cui le diverse letterature delle donne operano. Per questo accanto al termine "comparatismo globale" compare quello di "specificità comparativa". Il pericolo in agguato con il comparatismo globale è quello di cadere in un vago idealismo di stampo romantico se esso non si radica nei precisi contesti storico-politico-culturali che si vengono comparando. Da questa prospettiva le comparatiste si sforzano di superare l'universalismo goethiano insito nel concetto di *Weltliteratur* in cui venivano accentuati l'universalità dei valori letterari, lo spirito transnazionale nelle scienze umane per sollevarsi al di sopra dei confini nazionali. Il concetto di letteratura comparata globale implica necessariamente l'idea post-strutturalista della letteratura come conglomerato dinamico e differenziato di sistemi, caratterizzato da opposizioni interne e da spostamenti dinamici. La nozione di letteratura come *polisistema* vede non solo i sistemi individuali come facenti parte di un tutto dalle molte sfaccettature, ma anche l'eliminazione della distinzione gerarchica tra letterature maggiori e letterature minori, tra lingue maggiori e lingue minori (Marino 1990; Lambert). La letteratura comparata globale, proprio perché si fonda sull'idea della letteratura come eco-sistema (Moretti 84), ha messo profondamente in crisi la presunta universalità dei valori dell'estetica kantiana. Contro l'eccessivo formalismo del comparatismo tradizionale, le comparatiste sottolineano il loro rinnovato interesse per la letteratura come *documento*, ponendo in primo piano l'importanza del contesto storico-politico per l'interpretazione del fatto letterario. A questo proposito vorrei ricordare, come segno del mutato atteggiamento delle studiose femministe, il commento di Susan Bassnett nei confronti della posizione critica di Elaine Showalter, tipica della seconda fase del femminismo critico caratterizzata da un eccessivo formalismo. Showalter, quando cerca di delineare le caratteristiche dell'impresa critica delle donne, mette in luce come essa

definisce e traccia attraverso tutta la storia e i confini nazionali le immagini ricorrenti, i temi e gli intrecci che emergono dall'esperienza sociale, psicologica e estetica delle donne in una cultura dominata dagli uomini. (Showalter 5)

Proprio questa ultima frase sembra presupporre che esista un modello universale nella rappresentazione e scrittura delle donne, non toccato, non modificato dai differenti contesti storico-politici ed economici in cui questo modello viene contenuto (Bassnett 1993, 117).

La posizione di Bassnett è sintomatica dell'importante presenza delle studiose femministe nell'attuale dibattito tra femminismo e *new historicism*. Sarah Webster Godwin in un importante articolo, prima di fare il punto sull'incontro-scontro tra femminismo e *new historicism* ricorda che la prima grande studiosa comparatista storicista è stata Madame de Staël, la cui opera non è stata a sufficienza studiata.

Il contributo di de Staël chiarisce che la teoria storicista femminista sta proprio al centro della letteratura comparata; il lavoro di comparazione tra culture letterarie stimola la comparazione e la costruzione dei generi. (Godwin 260)

Non si vuole qui entrare nel dettaglio del fecondo, anche se talvolta acceso dibattito tra femminismo e *new historicism*: l'aspetto che qui mi preme sottolineare è che le studiose comparatiste condividono con i *new historicists* alcuni importanti assunti teorici. Innanzitutto, come ci ricorda Judith Lowder Newton, non esiste un'essenza umana universale e transtorica, ma la nostra soggettività è "costruita da codici culturali che ci posizionano e limitano in vari modi". In secondo luogo, la lettura/interpretazione dei testi e della Storia non è mai oggettiva, perché è condizionata dalla nostra specifica posizione storica,

cioè dai nostri valori, ed è sempre filtrata dal linguaggio. Infine ad un'idea di Storia monologica e monolitica è subentrata quella di una storia conflittuale e dialogica "un racconto di molte voci e forme di potere, un Potere esercitato da chi è debole e emarginato oltre che da chi è forte e domina" (Newton 152).

La terza sfida teorica è di vedere come l'identità letteraria nazionale sia intimamente connessa con la categoria del *gender* e come essa interagisca con la razza, la classe sociale e le inclinazioni sessuali. Questo mi sembra essere uno specifico interesse del comparatismo delle donne ed è proprio su questo punto che il *new historicism* delle femministe si discosta da quello dei colleghi maschi². Questa forma di comparatismo mi sembra oggi di estrema rilevanza ed urgenza non solo in America, ma anche in Europa per i difficili problemi che le ondate migratorie hanno provocato, per i preoccupanti fenomeni di revanscismo nazionalista e di pulizia etnica³. Come dice la critica americana Lisa Lowe,

Negli anni novanta possiamo permetterci di ripensare il concetto di identità etnica in termini di differenze culturali, classe e genere, anziché dare per scontate somiglianze e porre a base dell'unione la cancellazione delle particolarità. Negli anni Novanta possiamo permetterci di diversificare le nostre pratiche politiche includendo nel nostro continuo lavoro per la trasformazione dell'egemonia un gruppo più eterogeneo, e aprendoci ad alleanze cruciali con altri gruppi – alleanze basate sull'etnia, la classe, il genere e la sessualità. (Lowe 1991a, 39-40; traduzione mia)

Vorrei terminare sottolineando come nel comparatismo delle donne compare una positività e una volontà di costruzione, in una parola un pensiero "forte" che mi sembra essere la caratteristica più entusiasmante di questa fase "post-femminista". In questa fine, per tanti versi tragica, del nostro millennio, percorsa da inquietanti segni di irrazionalità, di xenofobia, di antisemitismo, ho notato nelle donne comparatiste una grande tensione verso una

progettualità utopica, come crescente volontà di reinventarsi nuovi modelli di pensiero. Questa progettualità utopica vede la luce non da un facile ottimismo, ma dalla sistematica decostruzione di un comparatismo ormai desueto. Una progettualità che non solo cresce nel sistematico sospetto dei pericoli insiti nella proposta di un comparatismo globale ma anche, come dice bell hooks, da una sensibilità sia affettiva che politica. La proposta di un comparatismo globale, attento alle singole specificità e alle differenze nasce proprio dalla volontà di costruire un'unità nelle differenze, di trovare delle basi comuni tra le forme eterogenee dei saperi delle donne. Si tratta cioè di vedere se è possibile nonostante le molteplicità, l'eterogeneità, la dispersione del pensiero e della cultura femminista stabilire una base comune per leggere ed interpretare questo *corpus* eterogeneo. Come molto lucidamente ricorda Trinh T. Minh-ha la sfida principale del femminismo post-coloniale risiede

non nella contrapposizione di varie culture le cui frontiere rimangono intatte, e non nello scialbo atteggiamento di mescolare tutto in un crogiolo che azzerava ogni differenza nell'ansia di ridurre ogni cosa ad un Medesimo. Risiede invece in quell'accettazione interculturale di rischi, di inaspettate deviazioni, e complessità di rapporti tra dipendenza e rotture [dependency and rupture], che ogni escursione artistica e ogni impresa teorica richiedono man mano che vengono sfidate, minate, modificate e reinscritte le certezze dei confini. (traduzione mia)⁴

1 Un convegno molto importante all'insegna del comparatismo e della interdisciplinarietà, dal titolo *Teorie del Femminismo Made in USA*, è stato organizzato a Bologna dal Centro di Documentazione delle Donne e l'Università di Bologna (Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne). In questo convegno si metteva a confronto il femminismo italiano con quello americano.

2 Sarah Godwin discute la polemica tra Catherine Gallagher e Judith Newton su femminismo e marxismo rispetto alle diverse valutazioni che la Newton attribuisce alle categorie del *gender* in rapporto alla categoria di "classe" (Higonnet 1994, 260).

3 Susan Bassnett sottolinea l'enorme paradosso in cui si trova oggi la letteratura comparata: da una parte si constata la fine di un comparatismo tradizionale fondato sull'opposizione binaria ed eurocentrico, dall'altra il forte impulso nazionalistico e politico presente nei paesi post-coloniali, dell'ex-Unione Sovietica e nei paesi dell'Est. "Gli stati europei revisioneranno i loro programmi scolastici poiché stanno attraversando una fase di nazionalismo che è ormai sparita da tempo nei paesi capitalisti dell'Ovest" (1993, 9).

4 Trinh T. Minh-ha, "Vertigine orizzontale: la politica dell'identità e della differenza", relazione tenuta al convegno di cui sopra liberamente tratta da *When the Moon Waxes Red*.

Carla Locatelli

**e/o: S/Oggetti immaginari: letterature
comparate al femminile:**

tu sai, tu certo,
a qual suo dolce amore
rida la primavera
Giacomo Leopardi

La chiarezza apparente del titolo di questo libro: “S/Oggetti immaginari. Letterature compariate al femminile” mi ha fatto tornare in mente un’affermazione da *L’urlo* di Antonioni: “ci si capiva: non c’era niente da capire finché ci si amava”. Mi sono chiesta: “può il tema di questo libro essere un ambito critico ed epistemologico se non lo si ama?” E, nel contempo: “come può un ambito epistemologico costituirsi all’interno di una prospettiva timica, e più precisamente, se a costituirlo è un interesse amoroso?”

La prospettiva femminista è cresciuta con queste commistioni e simultaneità, e vive con queste dislocazioni disciplinari e “contraddizioni”, pur non legittimandosi come risoluzione logica delle stesse. Piuttosto, è, oltre che una *pratica politica* (formativa di una galassia concettuale, se non di un simbolico, *tout court*), anche una *pratica critica di lettura* che, passando dalla comprensione alla significazione di certi testi culturali (Segre 9-22), riconosce l’intervento della soggettività, un intervento che (come spiega ampiamente Luce Irigaray) è invece mascherato da pratiche ermeneutiche sedicenti “dis-

interessate”, e disinteressate perché possono contare sull’universalità trascendentale del soggetto fallogocentrico, ovvero su formazioni simboliche di un’egemonia culturale quasi totalizzante.

Partendo da questi presupposti, ho intrapreso un’analisi del titolo di questa raccolta; nella fattispecie, una sua esplicitazione decostruttiva mi è parsa doverosa preliminarmente all’interrogazione della posta in gioco timica (e/o desiderativa) dello sguardo “al femminile” che compara letterature, e aspira al riconoscimento di uno statuto epistemologico.

La presente riflessione si snoderà in modo paradigmatico e metacritico, similmente al procedere di *A Room of One’s Own* (1928, 1992) a cui si ispira. Ovviamente avrei potuto scegliere modelli ermeneutici diversi, ma la qualità aperta della modalità teorica woolfiana mi è parsa degna di rilettura, in quanto consente appunto di implicarsi come meta-critica di un ambito che resta *incontournable*¹.

In effetti, discutendo di *women and fiction* (donne e romanzo), il saggio critico woolfiano finisce per diventare esso stesso romanzo, romanzo critico, metanarrativo, sicuramente, ma che comunque dimostra con la sua singolare narratività, l’interminabilità dell’analisi del suo tema, o, in altri termini, l’inesauribilità del suo contesto. Ricordando Derrida (1967), potrei descrivere questo “libro” come primariamente “volume”, e precisare che si tratta di un “volume non circoscrivibile”. Ciò significa che il contesto vi è riconosciuto come non-saturabile, anche perché i s/oggetti che vi sono messi in gioco si con-figurano proprio nel loro giocarsi². Più poeticamente, potremmo descrivere *A Room of One’s Own* con le parole di Adrienne Rich: “Call it a book, or not / call it a map constant travel” [Si chiami libro o no, chiamalo mappa di un viaggiar continuo] (Rich 1986, 54):

Con la sequela dei due punti nel titolo del mio intervento, ho voluto

segnalare questa non-perimetrabilità dell'analisi femminista (e dello sguardo al femminile) per non reprimere né la storia, né l'ineliminabile dialogicità, né l'iscrizione dell'evento inaugurale nei vari concetti femministi che entrano in gioco nell'elaborazione disciplinare delle "letterature comparate al femminile". Una serie di "due punti" (né data per finita, né per infinita), non è canonicamente prevista dalla cosiddetta buona prosa, dove non sembra accettabile concludere con un rinvio, segnalando il desiderio di un supplemento del discorso. D'altra parte, i "due punti" (scelti "al posto del" e nel contempo "invece del" punto fermo) mi paiono importanti per la configurazione del tema del presente volume.

Irriducibilmente due all'origine, i due punti (due ma uno, nel senso di una sola marca prosodica) spostano la conclusione del senso, deterritorializzano il punto fermo che connota il detto come concluso. I "due punti" segnalano il desiderio di un ritorno al detto e hanno il potere di mobilitare l'enunciato, aprendo il (con)testo alla possibilità di una testualizzazione. In questo senso, ogni testo si conclude con "due punti", ed è solo un desiderio di autorità e di egemonia che sigilla degli enunciati con un punto fermo (a full stop), sanzionando un dogma di chiusura testuale, che reprime l'irriducibile implicazione del testo con la lettura. Questa condizione di mobilità, di rinvio, di dialogicità, di complementarità, contro la reificazione del detto, mi pare un presupposto teorico-metodologico irrinunciabile nel pensare la letteratura e la comparazione "al femminile"³.

Una mappa dell'inesplorato-da-esplorare, che diventa "mappa di un viaggiare continuo" si costruisce tramite una genealogia critica delle mappe precedenti, cioè non solo come critica, perché il sapere in oggetto potrebbe dislocare la nozione stessa di "evidenza", nel senso di rendere esplicita "l'elaborazione metodologicamente concentrata della serie... di tipi di avvenimenti di livello

completamente diverso" (Foucault 1969/1971, 12).

È su questo livello di decostruzione-reimpiego della sintesi (dei livelli eterogenei di un concetto) che mi pare possibile focalizzare l'operatività del comparativismo "al femminile" in letteratura. In effetti, la configurazione della genealogia critica di certi concetti può non solo costituirsi in quanto critica ad una disciplina "formata", ma può anche diventare essa stessa un operare concettuale costitutivo di un nuovo ambito disciplinare (le letterature comparate al femminile), la cui epistemologia si dà quindi come esplicitazione di una proceduralità concettuale che si riconosce politicamente ed eticamente determinata.

Si comprende facilmente, in un'ottica attenta alla genealogia critica di certi concetti, come, non a caso, *A Room of One's Own* si qualifichi fin dal suo esordio come un discorso sul metodo, prima ancora che come denuncia delle molteplici esclusioni che riguardano le donne in quanto donne in una società patriarcale. Infatti, Woolf scrive: "Quando mi avete chiesto di parlare di donne e romanzo... ho cominciato a chiedermi cosa significassero queste parole" (Woolf 1928/1992, 3) dimostrando così di sentirsi legittimata a prendere la parola, in quanto interprete singolare e in questo "inaugurale" del tema, un tema apparentemente già chiaro, come è appunto "donne e romanzo".

Il saggio woolfiano può essere letto quindi come un'esplicitazione del passaggio dalla comprensione alla significazione di un tema (donne e romanzo) che viene (ri)visto come un testo indeterminato, e/o, aggiungerei, iperdeterminato.

Cesare Segre, nella sua prefazione a *L'atto della lettura*, di Wolfgang Iser, afferma:

il testo comunica col lettore proprio mediante la sua indeterminatezza, la quale lo costringe a interrogarsi sulle intenzioni dell'opera. È solo nel

passaggio dalla comprensione alla significazione che s’inserisce l’intervento della soggettività. (Segre 12)

Fermo restando il mio apprezzamento per questa lucida sintesi teorica, mi chiedo se sia sempre e solo l’indeterminatezza all’origine della comunicazione col lettore (o con la lettrice!). Credo che a volte non sia tanto l’indeterminatezza di un testo che “costringe a interrogarsi sulle intenzioni dell’opera”, ma è piuttosto una certa sua iperdeterminazione, dei temi trattati, e/o l’iperdeterminazione dei modelli narrativi che gli sono sottesi, a mobilitare certi passaggi dalla comprensione (di quello che sembra già chiaro) alla significazione, attraverso pratiche critiche o scritturali decostruttive o dislocanti (in ambito letterario si pensino, a titolo d’esempio, le riscritture di Angela Carter).

Queste pratiche decostruttive, più o meno teoriche, privilegiano non tanto l’indeterminatezza del testo, quanto piuttosto la sua iperdeterminazione, che viene erosa, corrosa, per rendere il testo suscettibile di una leggibilità “altra”.

Le pratiche critiche decostruttive dell’iperdeterminazione letteraria, sono tipiche di uno sguardo femminista (ma certo non solo di quello), e corrodono un pieno che precluderebbe la visione che il testo è luogo di repressione, spesso proprio nel presentarsi come iperdeterminato, con aspirazioni totalizzanti, ossia dotato di un Significato, un senso ricostruibile oltre l’enigma, interpretabile a chiave (si pensi, ad esempio, all’*Ulisse* di Joyce). L’iperdeterminazione di certi testi (che non consente loro di essere indeterminati) spesso reprime il fatto che il testo è luogo di censura, proprio ad opera dei suoi accumulati *ipse dixit* regolativi del senso, di un Senso dato come normativamente intenzionale, ossia apodittico, chiuso, da s-velare, da scoprire invece che da costruire, da creare. In altri termini, l’iperdeterminazione può precludere la visione di ciò che il testo reprime, ivi incluso il fatto che il testo reprime la sua indeterminatezza (ammesso che si

possa ancora chiamare così). E allora che una pratica decostruttiva (e tra queste quella femminista) può, dopo tutto, restituire al testo quella indeterminatezza che lo rende leggibile, autenticamente “comunicativo” al di là delle sue intenzioni dichiarate (“informativi”).

Inoltre, se l’indeterminatezza e l’irrappresentabile non possono intendersi come sinonimici, allora i procedimenti di comprensione-significazione di un testo che implica o l’indeterminatezza o l’irrappresentabilità in sé e nella/della sua rappresentazione, non possono che essere diversi. Tuttavia, non mi risulta che la semiotica o la teoria della ricezione abbiano valorizzato questa differenza, anche se si tratta di una differenza cruciale per la discussione teorica della rappresentazione, che è un problema centrale non solo nel pensiero estetico tradizionale, ma anche nel pensiero femminista.

Spostandomi su un altro ambito disciplinare contiguo (quello della teoria femminista), vorrei accennare al fatto che in un’ottica che valorizza la differenza tra indeterminazione e irrappresentabilità, è possibile una configurazione dialogica delle posizioni concettualmente (= proceduralmente) inconciliabili tra un femminismo fautore della strategia “della trascendenza tramite l’immanenza radicale” (da Irigaray, a Cixous) e la strategia del “privilegiare una posizione che superi il genere” inaugurata da Wittig e sviluppatasi nel “neo-materialismo lesbico” (Braidotti 1993).

Credo che queste posizioni teoriche possano dialogare invece che confutarsi reciprocamente – come nel caso di Judith Butler (1990) – nella misura in cui instaurano un dialogo sui momenti e sulle discontinuità con cui hanno elaborato o valorizzato l’indeterminatezza e/o l’irrappresentabilità nelle loro rappresentazioni, nel momento in cui qualificano i referenti o pseudoreferenti che usano. Per esempio, il lavoro esemplare di Teresa De Lauretis costituisce un paradigma dialogico estremamente interessante di valorizzazione

dell'indeterminatezza del campo teorico femminista, in funzione della non repressione dell'irrappresentabile. Esso si evolve da una con-figurazione del soggetto femminile femminista in rapporto al genere in *Technologies of Gender*, alla sua con-figurazione in rapporto al desiderio in *The Practice of Love*, con un'attenzione lucida e sistematica nei confronti del ruolo del referente o pseudo-referente "donna"⁴.

Invece, almeno nella maggior parte delle sue formulazioni attuali, l'ambito dei *Queer studies* angloamericano mi pare colonializzato dal pantestualismo di certa cattiva critica tropologico-decostruzionista, dove, a causa di una procedurale reificazione (della forma negativa) dell'aporia, non c'è più posto per l'irrappresentabile. In questo senso, mi pare si possa applicare in una certa misura anche ai *Queer studies* la critica che Derrida (1993, 28) muove all'antropologia e alla biologia: "Hanno deciso senza nemmeno porre la domanda, precipitosamente alla rincorsa della risposta, e presupponendo una delucidazione ontologica che non ha avuto luogo". (Ovviamente le proceduralità concettuali di biologia e *Queer studies* restano molto diverse, si potrebbe dire opposte).

Il pantestualismo implicato dai *Queer studies* sancisce l'impossibilità della scrittura del soggetto femminile femminista, perché ha decretato dogmaticamente che non c'è vita prima della scrittura, ossia comporta la separazione dell'essere dagli enti, silenziando la problematica ontologica⁵. Come ulteriore chiarimento, vorrei aggiungere quanto scrive Derrida (1967/1971) in un noto saggio su Artaud: "La vita è l'irrappresentabile origine della rappresentazione". A questo proposito, vorrei ricordare anche una frase famosa di Clarice Lispector, che mi pare ribadisca come la vita sia l'irrappresentabile origine della rappresentazione: "l'immediato – non è cosa immaginabile, tra l'immediato e me non c'è intervallo: è adesso, in me"

(1964/1971, 70). In breve, l'immediato è irrappresentabile.

In sintesi, il pericolo di certe procedure critiche (anche sedicenti comparativistiche, ma in realtà spesso omologanti) riguarda la liquidazione sommaria del problema dell'irrappresentabilità, che mi pare invece ineliminabile dal pensiero femminista, e non solo (Locatelli 1994).

A questo proposito, come ottimo *caveat* metodologico, si pensi a quello straordinario lavoro di Gertrude Stein, prodotto con originale resistenza nel 1936, che è *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind*. Stein scrive:

Parliamo non di malattia ma di morte. Se nessuno dovesse morire come potrebbe esserci spazio sufficiente per chiunque di noi che viviamo per aver vissuto. Non avremmo mai potuto essere se tutti gli altri non fossero morti.... La natura umana non sa questo. La natura umana non può sapere questo.... Ma la mente umana può. Può sapere questo... Questo è ciò che fa la religione e la propaganda e la politica questo e con questo la mente umana e la natura umana. (Stein 1936/1973, 45-46)

Tutte queste citazioni mostrano come il problema dell'indeterminatezza testuale si sposti inevitabilmente, in quanto investe anche il problema della *rappresentazione* in rapporto alla *rappresentabilità*. Esse portano niente meno che verso l'articolazione del problema dell'ordine simbolico, o meglio degli ordini simbolici, ossia il Simbolico (lacaniano e fallologocentrico) e l'ordine simbolico della madre⁶.

Dovrebbe essere ovvio, a questo punto, che la decostruzione del titolo di questo volume, per la varietà di problematiche che solleva, richiederebbe una trattazione molto ampia, ma ovviamente improponibile in questa sede. Procederò quindi in maniera necessariamente frammentaria, attivando solo alcuni spunti che riprendono il paradigma argomentativo woolfiano di *A*

Room of One's Own, per una riflessione ulteriore sul nostro tema.

La proceduralità critica woolfiana di esplicitazione del passaggio dalla comprensione alla significazione dell'espressione "donne e romanzo" mi pare felicemente trasferibile nell'interpretazione dell'espressione "letterature comparate al femminile", un'affermazione che di solito si capisce innanzitutto come un "niente da capire", ossia fintanto che resta qualcosa da non capire, nel senso che non sollecita ulteriore significazione (e così, essendo "perfettamente comprensibile", resta illeggibile).

Pensando a "Letterature comparate al femminile", ossia a una galassia concettuale che include: "letteratura", "letterature", "letterature comparate...", "letterature... al femminile", "comparare", "comparare al femminile" e "...comparate al femminile", vorrei sfuggire al pericolo critico di presupporre un significato prima di lasciar lavorare i significanti, in tutte le loro ripetizioni. Sarebbe un'operazione pericolosa in un'ottica femminista (ossia critica), tesa a decostruire i significati egemonici di una cultura patriarcale, significati spesso normativi, ovvero formati senza valorizzazione della differenza (a volte in nome dell'etica, che preferisce "altruizzare" piuttosto che rischiare la *reciprocità* col diverso, e/o riconoscere l'inevitabile iscriversi della differenza nei suoi soggetti costituiti).

Dall'affidarci a un significato presupposto e quindi in qualche misura "normativo" ci hanno messo in guardia Derrida e la critica decostruzionista in genere, ma – con più umorismo – anche Jeanette Winterson che nel suo "racconto", "The Poetics of Sex", scrive: "Povere fanciulle, sotto chiave, fuori dalle loro parole, proprio *come le parole sono sotto chiave nel significato*. C'è proprio un gran rinchiudere sulla Terraferma..." (1993, 418, corsivo mio). Il paradigma metodologico-esplicativo woolfiano, relativamente alla discussione di "donne e romanzo" può servire a non lasciare alcune parole "chiuse dentro al significato" e a non restare "chiuse fuori dalle nostre parole". Nel caso

specifico, questo paradigma ci aiuta a resistere all'implicazione di "letteratura" come concetto astratto, come parola sottochiave che, solo per questa chiusura potrebbe sancire un'operazione comparativistica ermeneuticamente normativa, invece che dialogica.

In una prospettiva di trasferibilità dialogica tra il tema woolfiano e il nostro:

1) *le donne e come sono* ("what they are like" che, si noti, non è "come sembrano" né "chi" o "cosa sono"), significa "il femminile", implicato sia in *Women's Studies* che, nel sintagma "al femminile", che qualifica l'operazione comparativistica in oggetto.

A questo primo punto collegherei anche la possibilità interpretativa dell'espressione-tema "S/Oggetti immaginari", su cui avrò modo di tornare.

2) *le donne e il tipo di narrativa che scrivono* ("women and the fiction they write"), verrebbe a significare le donne e le letterature (rigorosamente al plurale) che esse scrivono o comparano (credo non ci sia letteratura al femminile che non sia intrinsecamente comparatistica, oltre che nella sua struttura discorsiva, anche nel suo *incipit* enunciazionale). A questo secondo punto collegherei non solo la constatata commistione e/o deterritorializzazione dei generi letterari, che spesso caratterizza la letteratura scritta da donne, ma anche la *vexata quaestio* del rapporto tra letteratura e critica, che è ovviamente centrale alla concettualizzazione di "letteratura/e" e di "comparate al femminile".

3) *le donne e il tipo di narrativa scritta su di loro* ("women and the fiction that is written about them"), starebbe a significare qui le donne e i tipi di critica scritta "comparativisticamente" su di loro. A questo terzo punto collegherei anche il problema della rappresentazione del femminile, ovvero sia l'universale logorrea rappresentazionale del femminile nelle culture patriarcali (uni-versale, ossia letteralmente a senso unico), sia il "silenzio della critica" (e della "Letteratura Comparata"), nei confronti della critica femminista, sia

letteraria che filosofica.

E infine,

4) *la commistione-combinazione di tutte e tre queste componenti del tema* (“*all three are inextricably mixed*”), che potremmo chiamare, con un termine coniato da Braidotti (1991) la “con/disgiunzione” di queste possibilità, ossia dei molti discorsi eteronomi sottesi all’espressione “letterature comparate al femminile”. Su questo livello d’indagine situo la possibilità di sviluppo di uno sguardo femminista, ossia non solo critico dell’istituzione Letteratura e attento alle produzioni letterarie in cui le donne sono coinvolte a qualunque livello e con forme diverse di agentività (lettrice/scrittrice, per esempio, o consumatrice/promotrice/ripetitrice/interprete/performer, ecc.), ma anche uno sguardo femminista teso alla espansione e valorizzazione dell’ordine simbolico della madre.

Come ho indicato, è mia intenzione sviluppare brevemente alcuni di questi quattro punti della mappa woolfiana, senza tralasciare però degli aspetti di figurazione discorsiva (ossia aspetti epistemico-formali) del saggio, che lo rendono suscettibile di dialogo col tema di questa raccolta, nel senso che indicano l’elaborazione concettuale della prospettiva comparatistica.

Woolf prende la parola in *A Room of One’s Own*, ponendo come *incipit* del testo un “Ma”: “*But, you may say,...*” (“Ma voi potreste dire...”), dove il deittico “voi” non è ancora qualificato dal testo. Esso non ha orientamento preciso, ma ha, beninteso, valenza politica relativamente all’economia della persuasione in atto, perché la perlocuzione produce lavoro simbolico in chi legge. In realtà, non esiterei ad affermare che essa pre-scrive (costituisce) il suo soggetto-lettore, in quanto lettore di-slocato, che si profilerà poi come lettore/lettrice femminista.

Inoltre, questo “Ma” (un “*But*” con la maiuscola, che inaugura il testo con la

seconda lettera dell’alfabeto inglese), testimonia e documenta un’avvertita distanza dal proprio enunciato (che viene comunque implicitamente riaffermato in questa negoziazione), e/o esprime un dissenso rispetto ad esso, asseverandone però il superamento, reso possibile, si noti, dall’economia e dalla logica del *dialogo in atto*.

A livello stilistico-strutturale il “ma” significa, in senso stretto, una distanza dal genere patriarcale dell’orazione: anteporre alle premesse (*rationes*) le obiezioni, implica una diversa possibilità persuasiva. Non si parte da un assunto propositivo determinato, ma si afferma un’*ermeneutica dialogica* che coltiva la differenza valorizzando il senso percorso-prodotto nel dialogo.

In un mio articolo, sulla “parola chiave” di un testo, ho chiamato la modalità di questo dialogismo “logica simultanea dell’e/o”, un “e/o” ripreso nel titolo di questo mio contributo, e a cui oggi aggiungerei “entrambe”. “E/o, entrambe” significa una proceduralità concettuale che non aspira al ritrovamento di un senso unico – che, tradizionalmente, alla fine della negoziazione ermeneutica diventa universale (Locatelli 1995). Mi rendo conto che, in senso filosofico, “e/o” indica il pensiero dell’impossibile, ossia, il pensiero di una struttura senza centro; si potrebbe dire che è la marca della “traccia” (Derrida 1967a/1968). In ogni caso, credo che le implicazioni teoriche della mia descrizione della logica dell’“e/o, entrambe” siano molto vicine a ciò che Raffaella Lamberti ha chiamato la “logica dell’et et”, “una logica capace di custodire la pluralità piuttosto che di ordinarla in unità” (Lamberti 1993, 81). Adrienne Rich l’ha descritta in termini esistenziali di reciprocità: “e chiedo a me stessa e a te, quale delle nostre visioni ci rivendicherà / quale rivendicheremo / come continueremo a vivere...” (Rich 1978, 45).

Virginia Woolf e Adrienne Rich mi consentono di esplicitare (in relazione al Punto Quarto dello schema precedente) la proceduralità dell’operazione

comparativistica “al femminile” in letteratura, che situerei nell’attenzione per il dinamico costituirsi di un testo, e più specificatamente nel “movimento del senso che desidera un testo, e il movimento del senso che un testo desidera” (Locatelli 1995, 30).

In questa prospettiva, mi paiono significativamente diverse la *coerenza* e la *coesione* testuale, due nozioni di solito più o meno omologate, e cioè appiattite, dalle teorizzazioni tese a valorizzare *l’unità testuale*, senza attenzione alla proceduralità e modalità del suo costituirsi.

Se l’unità testuale formalizzata dalla semiotica tradizionale può concedersi il lusso di teorizzare il dialogismo, ciò non avviene mai nel senso del riconoscimento della possibilità di un dialogo in atto (non si dimentichi che il dialogismo di certe teorizzazioni può essere ricondotto, in ultima analisi, a una forma di intertestualità, di citazione, o di autoriflessività metanarrativa, e quindi di chiusura del testo stesso). In breve, non userei il termine “dialogismo” là dove non si contempra la possibilità che un “altro-dal-testo” (un testo altro) possa veramente rispondere.

La coesione è una qualità regolativa di un testo che ribadisce ciò che si conosce, ma la coerenza è un rischio (di illeggibilità) corso in nome del rifiuto a circoscrivere il testo stesso alle forme di mediazione regolativa che presupporrebbe. La coerenza è un rischio che si esplicita ogni volta che il silenzio di un testo non tace, e/o in alcuni testi profondamente innovativi, come ad esempio in Gertrude Stein. La coerenza non è coesione ogni volta che il discorso esprime il proprio non parlare, ossia pre-scrive il suo silenzio, come nel caso del “testimone muto” che, non potendo testimoniare, testimonia di non poter testimoniare. In questo senso la coerenza di un testo (anche non coesivo) può articolare un senso altrimenti inesprimibile.

Per salvaguardare la coerenza del suo irriducibile dialogismo, il discorso “al femminile” ha spesso rischiato con l’insensato, il primordiale, l’abietto, cioè ha

rinunciato alla coesione del Significato. Tra le altre, ce l’hanno ricordato, in modi diversi, Clarice Lispector (1964), Julia Kristeva (1981), e Emily Dickinson: “Esultanza è l’andare / Di un’anima territoriale verso il mare, / Oltre le case – oltre i promontori– / Dentro la profonda Eternità – // Allevato come noi, tra le montagne, / Può il marinaio comprendere / L’intossicazione divina / Della prima lega che stacca da terra?” (Dickinson 1960, 39-40).

Si tocca qui il tema della necessità espressa da molte scrittrici mistiche di un “oltrepassamento del regime della mediazione” (Muraro 1991, 135). È per questo che la nozione di *unità* testuale andrebbe riconsiderata in una prospettiva critica che valorizza la differenza tra coerenza e coesione, tra nomadismo e radicamento del pensiero, tra mantenimento e/o oltrepassamento di soglie semantiche, tematiche, stilistiche, strutturali e semiotiche. In pratica, richiede una riconsiderazione delle nozioni di testo e contesto, che vengono implicate in modi certamente diversi da un comparativismo tradizionale il cui contesto è la Letteratura, e/o da un comparativismo “al femminile” il cui contesto è le letterature in quanto mondi possibili.

In relazione al Secondo Punto del paradigma woolfiano, vorrei sottolineare come la pratica critico-dialogica suggerita in *A Room of One’s Own* segnali la presenza di un presupposto critico ben diverso da quelli tradizionali anche relativamente alla definizione della *funzione della critica*.

Ricorderò brevemente che Woolf si pone in una tradizione in cui la teorizzazione di Matthew Arnold nel suo “Function of Criticism at the Present Time” (1864/1962) aveva un’autorità incontestata. Inoltre, anche T. S. Eliot, sebbene contemporaneo di Woolf, da intellettuale soggetto all’“ansia dell’influenza”, riprende Arnold in un saggio dal titolo quasi identico, “The Function of Criticism” (1951), ma meno “contestualizzato” e meno attento alla dimensione storico-culturale. Entrambi insistono sulla funzione documentaria

e regolativa della critica, che si fa carico della valutazione dell'opera d'arte rispetto ad un ordine ideale. I reperti bibliografici di un archivio completo prescritti da Arnold, ricevono in Eliot valorizzazione in quanto autorevoli (fondanti e prescrittivi), ossia si trasformano in nuovi *ipse dixit* della "buona" critica.

Né il saggio woolfiano, né "le letterature comparate al femminile" (diversamente da "La letteratura comparata") auspicano la costituzione di un archivio come presupposto autorevole per creare un criterio di comparazione; inoltre, in questi ambiti, la raccolta dati è per definizione incompleta, perché la nozione di canone è sussunta solo in quanto decostruita. Non solo il "canone" è aperto sia geograficamente che temporalmente, ma non può stabilire il valore fondante della comparazione, comparazione che si sposta semmai verso una valorizzazione della pragmatica delle reciproche ricezioni. In questa prospettiva, il "Ma" woolfiano diventa contestualmente significativo, poiché in-scrive nel testo una resistenza al monolitismo dell'intera tradizione critico-letteraria, pensata come monumento contro la "rovina".

Una critica della Letteratura e dell'ermeneutica normativa, e un'irrinunciabile qualità dialogico-relazionale della pratica critica assumono molta rilevanza in un ambito comparatistico "al femminile", visto che l'espressione "letterature comparate al femminile" esprime la polifonia di un atteggiamento critico che, con estrema coerenza nella difesa del "plurale", si sviluppa in Woolf rifiutando programmaticamente la strategia retorica dell'*esemplificazione*.

"Donne e romanzo" leggiamo nelle prime pagine di *A Room of One's Own* :

Potrebbero semplicemente voler dire qualche osservazione su Fanny Burney, qualcuna in più su Jane Austen, un tributo alle Brontës e uno schizzo della

casa parrocchiale di Haworth sotto la neve; qualche arguzia se possibile su Miss Mitford; un'allusione rispettosa a George Eliot; un riferimento alla Signora Gaskell, e sarebbe fatta. Ma, a ben guardare, le parole non sembravano tanto semplici⁷.

Questo di Woolf è indubbiamente un importante *caveat* metodologico: ridurre il femminile a esempio o a una serie di esempi potrebbe reprimere la possibilità di pensare al femminile, e/o di "leggere da donna". In altri termini, *l'exemplum* satura il gioco della significazione: il messaggio prende il posto del codice e ne reprime la potenzialità articolatoria, che è trasformativa e "politica".

Inoltre, collego la resistenza woolfiana nei confronti dell'esemplificazione come pratica critica, alla valorizzazione della differenza tra *Donna* e *donne*, su cui molto è stato già detto e scritto, a partire da Wollstonecraft fino a Irigaray e oltre. Sarebbe ridondante ripetersi qui, se non altro per ribadire che la critica femminista valorizza l'identificazione come procedura femminile relazionale e non esemplare, come hanno storicamente dimostrato la critica al dualismo dei generi e alla obbligatorietà dei predicati associati al femminile (una normatività data per aletica, ovvero come necessità, invece che come prescrizione).

Se il caso individuale viene esplorato in un'ottica letteraria e critica femminista, è per un'attenzione decostruttiva alle *differenze interne* che esso solleva, che sarebbero invece silenziate da un discorso fallologocentrico, che tradizionalmente presuppone l'identità e quindi ne silenzia o svalorza le differenze costitutive.

In breve, la storia delle donne non è mai stata una storia d'eroi, e non sorprende che il discorso epidittico non abbia mai avuto gran fortuna nella tradizione letteraria femminile. In senso lato, ciò significa che non esistono contenuti letterari femministi in sé (esemplari), ma letteratura e critica

femminista si reggono su un'economia irriducibilmente dialogica tra testi che si costituiscono come tali tramite un dire "supplementare". Credo sia riproponibile in quest'ottica di lettura l'invito di Rosi Braidotti a scoprire e valorizzare: "la titolarità di parola delle donne, non il contenuto propositivo dei loro discorsi". Come lei, chi compara "al femminile" vuole "mettere l'accento sul desiderio delle donne di divenire, non su un modello specifico del loro divenire" (Braidotti 1993, 90). In questo senso si può parlare di un'epistemologia passionale, timica, "inverificabile".

Sarebbe troppo lungo insistere ulteriormente sul valore epistemologico del "discorso sul metodo" woolfiano, che, come si è visto, esordisce indicando l'intenzione di delucidare il processo di formazione dei concetti che intende sviluppare, e in questo anticipa la valorizzazione deleuziana della proceduralità del concetto e quella foucaultiana sulla "genitalità del pensiero" (Foucault 1971). Tuttavia, mi pare valga la pena di vedere ancora come il woolfiano "*women and what they are like*" (rimando al Punto Uno dello schema delineato) implichi la nozione di soggetto, in relazione all'espressione "S/Oggetti immaginari".

Ovviamente, il discorso sul soggetto si ripresenta anche nell'espressione "al femminile", che tuttavia non posso qui analizzare per motivi di spazio. D'altra parte, ho già accennato all'inizio di questo saggio ad alcune problematiche relative alla rappresentazione-scrittura del soggetto femminile femminista. Basti quindi sottolineare come la qualificazione "al femminile" determini una valenza particolare all'espressione "S/Oggetti immaginari" nel sintagmatismo del titolo di questa raccolta e nella con/disgiunzione dell'ambito disciplinare in oggetto.

Ho già rilevato come l'espressione "S/Oggetti immaginari" mi sembra collegabile ai *personnages conceptuels* descritti da Deleuze e Guattari;

purtroppo anche questa teorizzazione conferma implicitamente un orizzonte epistemologico patriarcale, in cui "una donna" è un S/Oggetto immaginario, nel senso che in esso "la differenza sessuale è un dato... reso insignificante", e rimane quindi intatto il problema di come si possano "aprire delle strade alla significazione sociale di quello che una donna è per se stessa" (Muraro/Bocchetti 109, 118). A questo proposito ricordo quanto scrive Barbara Johnson, perfettamente conscia della difficoltà di formare un'epistemologia a partire dal soggetto femminile femminista:

non sarebbe facile asserire che l'esistenza e la conoscenza del soggetto femminile si può produrre semplicemente, senza difficoltà o danno epistemologico all'interno degli schemi esistenti della cultura e della lingua. *The Critical Difference* [titolo di un suo precedente libro] potrebbe qui ingenuamente indicare 'donna' come una delle cose che non sappiamo di non sapere. (Johnson 1987, 40-41)

Oggi la teoria femminista non si preoccupa più tanto della denuncia dell'"auto-mono-centrismo" trascendentale del soggetto maschile occidentale, che è ormai stato esplicitato, quanto di "definire le mediazioni che possono permettere l'esistenza di una soggettività femminile" e la ricerca di condizioni di dialogo che non precludano la rappresentazione della differenza sessuale⁸. In questa luce, "S/Oggetti immaginari... al femminile" significa soggetti da rappresentare, in attesa di rappresentazione, e non (solo) soggetti rappresentati. Ovviamente, le loro modalità di rapporto all'ordine simbolico patriarcale e/o della madre sono molteplici e diverse. *S/Oggetti* ad esso, e *Soggettivati* da esso, in un lavoro immaginifico di auto-significazione, possono rendersi palesi in una prospettiva designativa di nominazione fallogocentrica e/o di ri-conoscimento relazionale⁹.

Contro la decretata sparizione del soggetto, indebolito fino all'evanescenza,

piuttosto che pensato nella prospettiva della differenza sessuale, l'espressione "S/Oggetti immaginari" resiste al "tono apocalittico" della filosofia contemporanea, opponendogli una sospensione strategica, che ci consente di pensare oltre, cioè nelle parole di Luisa Muraro: "salvaguarda l'uso pratico della ragione... nel limitare l'opera limitatrice della critica" (1993, 187). In questo senso, malgrado l'eccessiva astrazione che in questo significato marginalizza l'importante questione della differenza sessuale, l'espressione "S/Oggetti immaginari" (legata a "al femminile") mi pare "un punto d'arrivo" rispetto alla possibilità di esprimere la mobilità (immaginifica) dei segni che implicano, ripresentano, rappresentano, il s/oggetto, rendendo suscettibile di rappresentazione la differenza sessuale (che non è comunque mai assimilabile ai referenti "uomo" o "donna").

"S/Oggetto immaginario" è una figura complessa, che non solo ha il potere di iscrivere in sé la mobilità (da soggetto a oggetto), ma, nel momento in cui qualifica il referente "donna" e/o "uomo", ribadisce come siano irriducibilmente aperti all'interpretazione. Ovviamente, ci sono delle differenze culturali nella costituzione e nel funzionamento di questi due referenti: la paura che una soggettività pensata in termini astratti significhi solo una soggettività maschile, non è un mero dubbio "accademico", ma si collega ad una pratica verbale e discorsiva quotidiana.

S/Oggetti immaginari è un'espressione che *indica* e *desidera*: indica la possibilità di immaginarsi da parte di un soggetto "in processo", che sa che per immaginarsi deve posizionarsi ed oggettivarsi relazionalmente. Non a caso sono in maiuscolo sia la S di soggetti che la O di oggetti, implicando un s-oggetto immaginifico-immaginario. Nel contempo, "S/Oggetti immaginari" è un'espressione che reca in sé l'iscrizione del desiderio che il soggetto si riveli come immaginario nel senso di fittizio, ogni volta che viene ridotto ad oggetto da uno sguardo egemonico, ossia da una nominazione che nasconde il ruolo

dell'interpretante nella creazione della referenza o nasconde il livello simbolico dell'identità. "S/Oggetti immaginari" esprime quindi anche il desiderio che il soggetto opponga efficace resistenza alla minaccia dell'oggettificazione e della reificazione, ossia alla chiusura della referenza o alla repressione del ruolo dell'interpretante nella referenza.

Per concludere, e in relazione al polimorfismo con-disgiuntivo del Quarto Punto del paradigma woolfiano indicato, vorrei profilare qui una serie di linee di differenziazione tra "La letteratura comparata" di stampo tradizionale, e le "letterature comparate al femminile" (un plurale che resta anche nel sintagma inglese "*Women's Studies in Comparative Literature*").

Il primo ambito disciplinare ("La letteratura comparata") privilegia l'uso del concetto astratto, sviluppando la ricerca comparatistica come filologica ricostruzione di fonti ri-conoscibili, ossia di lingue, codici, citazioni e matrici comuni, implicite in vari testi. Il secondo ambito, ossia le "letterature comparate al femminile", non pone in primo piano un lavoro di ri-conoscimento della citazione (uso il termine in senso lato), quanto piuttosto realizza una modalità di lettura genealogica e dialogica dei testi in oggetto, che valorizza l'apertura alla differenza, interna ed esterna, (della lingua, del codice, della citazione), e la reciprocità dello scambio ermeneutico. Inoltre, le letterature comparate al femminile valorizzano la destinazione del reimpiego citazionalista, come costitutivo del suo lettore ideale (femminista).

La "Letteratura comparata" presuppone una nozione di lettura come definita da George Steiner: "un processo complesso che mira *all'incorporazione del nuovo nel noto*" (Steiner 1995, 5); "letterature comparate al femminile", invece, rimanda a una nozione di potenzialità d'ascolto e traduttive, ossia attente a logiche e retoriche del silenzio, e a eventuali duplicità di indirizzo, che vengono esplicitate nel lavoro della

trasformazione di materiali, più o meno letterari.

Se nella “letteratura comparata” la posta in gioco della ricerca riguarda l’*origine* e il *ri-conoscimento*, nelle “letterature comparate al femminile” la posta in gioco riguarda la *proceduralità* e la *trasformazione* di materiali non necessariamente identificati in rapporto all’Autore o all’origine, ma che vengono reimpiegati, in un diverso contesto, presupponendo *una pragmatica di destinatari* a volte “doppi”¹⁰.

In altri termini, lo sguardo al femminile “dialogizza” una disciplina monolitica (basata sul paragone tra due unità), rendendola sempre già “plurale”; quando “*il* paragone” diventa “paragonare” si conferisce porosità alla compattezza del misurarsi con la Letteratura canonica, rifiutando di sussumerla come oggetto e misura della comparazione tradizionale. È ovvio che, diversamente che nella disciplina “Letteratura comparata”, nelle “letterature comparate” (che prevedono un’individuazione dei S/Oggetti della comparazione), il lavoro di traduzione e di trasferibilità costituisce (differendo continuamente) l’ambito disciplinare in oggetto.

Ne consegue che “letterature comparate al femminile” designa un ambito critico-disciplinare irriducibilmente dinamico e aperto: “comparate” qualifica la lettura come lavoro che registra e (ri)articola diverse discorsività, a livello stilistico e strutturale; “al femminile” qualifica la performatività sottesa a queste ri-articolazioni discorsive. Credo sia questo il senso profondo dell’“in” nell’espressione inglese “*Women’s Studies in Comparative Literature*” un’ambito irriducibilmente con-disgiuntivo, nel suo essere constatativamente performativo, performativamente constativo.

Credo sia questo il senso profondo (e duplice) di “al” nell’espressione “al femminile”, che indica (nell’ablativo e nel dativo) sia il movimento dell’enunciazione, che la teleologia della destinazione.

Le “letterature... al femminile” si comparano valorizzando la leggibilità delle differenze (interne ed esterne) rispetto alla reciprocità dei contesti di fruizione; esse rispettano le biforcazioni di un testo, le polifonie; si interrogano su cosa l’analogia reprime invece di reificarla; si chiedono cosa non valorizzi nella costruzione del raffronto; e si chiedono perché il confronto (non) è un “conflitto di interpretazioni”.

Le letterature comparate al femminile ammettono il limite di un paragonarsi basato sul solo raffronto tematico o strutturale (di motivi e dispositivi letterari); paragonano come i silenzi di un testo comunicano, prima ancora di chiedersi cosa comunicano, e valorizzano una comparazione che si sviluppa a partire dalla voce del testo, malgrado “la voce” sia un concetto semiotico difficile da definire, ma nel contempo anche tanto affascinante da resistere a dottrine semiotico-tropologiche che (fa notare la critica di Mizzau, Violi e Sbisà) concedono solo a un soggetto dell’enunciazione trascendentale di poter mai iscriversi in un testo.

Come Woolf, so che “non ce la farò mai ad approdare ad una conclusione” (1928/1992, 4), ma come ho detto, il punto è precisamente che i punti sono sempre due. “Letterature comparate al femminile” è, per parafrasare Gertrude Stein, una cosa che si fa facendola: “Naturalmente non si sa come è accaduta finché non ha finito del tutto di iniziare ad accadere” (1926/1971, 24). In altri termini, un’“estensione femminista” dell’espressione “letterature comparate al femminile” connota tali ambiti con/disgiunti (“*Women’s Studies*” in/e “*Comparative literature*”) come non descrivibili, o, più precisamente, come non saturabili dalla descrizione disciplinare che sembrano presupporre in quanto istituzioni culturali.

“Letterature comparate al femminile” (e anche “*Women’s Studies in Comparative Literature*”) è la *figura*, di una sintesi concettuale, ricavata dalla

proceduralità del pensiero con/disgiuntivo. Come tale può essera letta solo dialogicamente, stategicamente, allegoricamente, come se sapessimo la natura e la perimetrabilità dei suoi S/Oggetti immaginari al femminile.

1 Tutte le traduzioni sono mie se non diversamente specificato. Ricordo qui che Luce Irigaray intitola “L'incontournable volume” la conclusione della sezione centrale di *Speculum*.

2 Ritengo che i “S/Oggetti immaginari” in gioco nell’ambito disciplinare “Women Studies in Comparative Literature”, si possano collegare ai “personnages conceptuels” di cui parlano Gilles Deleuze e Felix Guattari (1991). In effetti, anche le *personae* delle

“letterature comparate al femminile” non sono soggettività giuridico-concettuali o soggetti di “pura agentività” (quindi già costituiti), ma figure in gioco nella trasformazione di un pensiero della differenza, che rifugge dal costituirsi sulla base di Universali, riconoscendosi invece come autopoietico.

3 Il mio interesse per la marca diacritica “due punti” ha radici molto profonde, forse collegabili al rifiuto di Gertrude Stein per il punto interrogativo. Mi piace pensare di condividere con lei, in questa attenzione per ciò che non è tematico di un testo, il senso profondo che la letteratura delle donne (di donne, per le donne) rende il punto, anche interrogativo, superfluo, perché presuppone comunque una chiusura nella quale non può iscriversi la differenza. Se il punto è meccanismo regolamentativo della lettura, i due punti sarebbero il segno espressivo di una possibilità, “come se l’essere umano superasse se stesso per giungere alla totalità della vita”, dice Lou Andreas Salomé (1900/1985).

4 Certo non è possibile rendere conto in poche righe di un pensiero critico che si confronta con le problematiche maggiori del pensiero femminista di questi anni e si articola in maniera complessa, spaziando dalla semiotica alla psicanalisi, dalla teoria filmica a quella letteraria, etc. Rimando quindi ai suoi testi (1986, 1987, 1988, 1991, 1994, 1995).

5 Una ben diversa elaborazione concettuale ha prodotto il “pensiero della differenza” in Italia, perché la questione ontologica vi è sempre stata messa in gioco. Anche per questo il “recupero” dell’idea ontogenesi, da parte del gruppo Diotima (1987 e 1990), ed in particolare il lavoro di Luisa Muraro (1991) e quello di Adriana Cavarero (1990), mi sembrano particolarmente degni di nota.

6 In Muraro 1991 risulta chiara la differenza tra “la cultura dell’amore della madre in cui sono allevati” i figli di una società patriarcale e il loro fallimento ad insegnare “la capacità di tessitura simbolica che... hanno appreso nel rapporto con la madre”.

7 Woolf 1928/1992, 3. Mi pare interessante ricordare che George Steiner, nella sua lezione inaugurale (Oxford, 11 ottobre 1994) “Che cos’è la letteratura comparata?” non concede a George Eliot nemmeno “a *respectful* allusion”, ma la inchioda ad un provincialismo che ricorda il “local color” che ha stigmatizzato molte altre scrittrici trascurate dalla critica patriarcale: “Sir Walter Scott è *la* fonte dello storicismo romantico da Madrid a Odessa. George Eliot rimane essenzialmente una presenza nazionale” (17; corsivo mio).

8 Per questa sintesi di un percorso del femminismo, dagli anni Settanta a oggi, ho preso spunto dall’intervista di Elizabeth Hirsh e Gary A. Olson a Luce Irigaray (1994/1995). Ovviamente questa descrizione, che sinteticamente riprende il pensiero di Irigaray, silenzia molte delle differenze costitutive del femminismo e della teoria femminista.

9 La necessità di un lavoro immaginifico sul referente è stata più volte ribadita in ambito femminista, per esempio da Gayatri Spivak (1989, 220). Accanto al rigore della sua teorizzazione pongo il lavoro immaginativo di Jeannette Winterson (1993, 419).

10 Riporto una citazione di Barbara Johnson che mi pare indichi il senso profondo del “doppio” femminile: “Credo che le donne siano portate socialmente a vedere più di un solo punto di vista alla volta, e certamente più del loro punto di vista... C’è sempre un doppio messaggio e c’è sempre una doppia risposta. La difficoltà per le donne è quella di disimparare l’autorepressione, l’ambiguazione, la conciliazione e di realizzare l’autoaffermazione” (1987, 169-70).

Marina Sbisà

Il soggetto al femminile. Dimensioni d'analisi

Intervengo in merito alle letterature comparate al femminile per affrontare una questione, quella del soggetto al femminile, che può sembrare non direttamente pertinente ai temi in discussione e che io affronterò, comunque, senza alcun riferimento diretto a problematiche letterarie. Ritengo infatti che, se qui ci interessiamo alla produzione letteraria di donne appartenenti a lingue e culture diverse, sia legittimo chiedersi: il loro essere donne è totalmente riassorbito dalla cultura da cui provengono, o ha una sua realtà, una sua consistenza variegata ma trasversale che deborda attraverso catene di somiglianze parziali e sempre diverse da tale cultura? Inoltre, ci interroghiamo riguardo a ciò in quanto donne, noi stesse soggetti consapevoli della differenza, che desiderano entrare in relazione con donne di altre culture senza rimanere intrappolate nella propria cultura di provenienza e nei suoi schemi, o leggi, a loro volta estranee o avverse alle donne: e ciò pone, per noi come per tutte le altre, la questione della possibilità di esprimersi in quanto soggetti al femminile.

1. *Esprimere noi stesse in quanto donne.*

Siamo donne. Parliamo, scriviamo. Facciamo cultura, letteratura, critica, teoria. In quale lingua? Una lingua maschile? Come possiamo negarlo?

O possiamo forse costruire un'altra lingua? Sottolineare la parola "materna" nell'espressione lingua materna, sottolineare che è con la madre che abbiamo cominciato a parlare, sarà sufficiente a rendere la lingua uno strumento non estraneo, non ostile, non stravolgente?

O possiamo davvero parlare, scrivere, la lingua della madre? E che cos'è? Quella con cui il padre parla della madre? quella che tramanda le immagini del materno funzionali a un punto di vista maschile?

O è la lingua della fusionalità, la lingua questa sì della Gran Madre? Una tal lingua, sempreché esista – una vera lingua ha bisogno di distinzioni – non sarebbe forse la più nemica per i soggetti femminili che vogliono autoaffermarsi?

Nessuna di queste lingue è il caso di parlare o scrivere, eppure sempre noi autrici e teoriche giochiamo col fuoco: prendiamo per così dire a prestito lingue materne e paterne perché per dire, per esprimere, per rappresentare, per commentare e progettare, una lingua (un repertorio di lingue) indubbiamente ci vuole, se si vuol fare qualcosa di più che comunicare mediante la recezione da parte degli altri dell'opera anche troppo aperta del nostro silenzio. Difficile dire se e come esprimiamo in ciò veramente noi stesse, noi stesse in quanto donne.

E che cosa vorrebbe mai dire, esprimere se stesse in quanto donne.

Mentre sono certa, per le esperienze personali e per la partecipazione a ormai diverse fasi della storia del movimento delle donne, che esprimere noi stesse in quanto donne sia possibile (se non altro perché ci è necessario), non mi sembra che, nonostante molti contributi importanti e fortemente suggestivi, a ciò corrisponda una sufficiente chiarezza teorica e metodologica riguardo ai modi in cui l'esprimersi in quanto donne può prodursi e rendersi riconoscibile. Tenterò quindi di dare anch'io un contributo alla discussione di questi problemi: utilizzerò gli strumenti semiotici che adopero regolarmente

quando nel mio lavoro mi occupo di analisi di testi per affrontare la questione della possibilità di un esprimersi delle donne in quanto donne e l'elaborazione di criteri metodologici nello studio di testi al femminile.

Mi rendo conto che i miei riferimenti disciplinari, apparentemente dati per neutri e perciò sospetti, possono apparire una colossale ingenuità. Tuttavia, fanno parte del gioco. Se una donna può esprimersi prendendo a prestito la lingua così com'è, ovvero appropriandosi di essa, una donna può anche attingere a un repertorio culturale e scientifico attraversandolo con percorsi propri, che possono bene non essere quelli prefissati. E proprio questo quello che io spero di fare.

2. Il soggetto di enunciazione.

Adotto una nozione di soggetto di carattere semiotico, secondo cui il soggetto è un concetto astratto, un ruolo: qualunque istanza giochi, nei confronti dell'enunciazione di un testo, il ruolo semiotico di soggetto di stato o di fare, senza alcuna restrizione al soggetto come mente o coscienza, e ancor meno come individuo psicofisico si vedano le nozioni greimasiane di attante soggetto (Greimas 1983) e di enunciazione enunciata (Greimas e Courtés 1979); e la distinzione fra enunciatore e locutore in Ducrot (1978 e 1980). Allargando la prospettiva da una semiotica del testo a una semiotica sociale, anche dal punto di vista di una sociologia delle interazioni il soggetto è un sé costruito e continuamente mutevole, espresso a vario titolo da parole e comportamenti e sempre bisognoso di conferma mediante il riconoscimento e eventualmente l'interpretazione da parte di altri soggetti. Non v'è coincidenza fra questo soggetto e l'individuo psicofisico, né è possibile una riduzione di un Sé espresso all'attività cognitiva interiore che pure ha un ruolo centrale nella sua elaborazione (Goffman 1961, 1974, 1981).

Alla formazione di una siffatta concezione del soggetto nella cultura contemporanea ha contribuito una più generale situazione di crisi delle nozioni che stavano alla base della cultura moderna occidentale.

L'evoluzione della scienza e del rapporto fra scienza e società, il diffondersi di una razionalità strumentale e tecnologica, il riconoscimento della dimensione inconscia della soggettività, la crisi della progettualità storico-politica, l'ambiguo rapporto fra individualismo da un lato e formazione di agenti sociali sovraindividuali: tutto ciò ha reso impossibile pensare il Soggetto nei termini cartesiani dell'autocoscienza dell'individuo isolato. La visione semiotica del soggetto è una risposta a quest'impossibilità: tenta di dare alcune coordinate metodologiche per parlare di "soggetto" nella nostra epoca, in un modo che non sia né ingenuo né nostalgico.

Perché, però, una tale nozione di soggetto possa rendere conto di alcuni aspetti della nozione intuitiva di soggetto, che essendo legati all'esperienza della soggettività non possono e non devono essere semplicemente rimossi, deve risultare compatibile con alcune esigenze di libertà e di "spessore". Di libertà del soggetto di enunciazione si può parlare in quanto esso, con l'enunciazione secondo la classica impostazione di questo concetto che risale a Benveniste (1966), si appropria del linguaggio facendone un proprio discorso, operazione che lo rende presente semioticamente all'interno del discorso stesso e nei cui esiti esso può essere rintracciato. Un soggetto così concepito ha margini di libertà assai ampi quanto alla propria costituzione e qualificazione: può scegliere i modi, le strategie della propria enunciazione enunciata. L'unico vincolo cui deve sottostare non è di carattere propriamente esterno, bensì intersoggettivo. Un soggetto di enunciazione così inteso, infatti, è pienamente tale se è riconoscibile nel discorso, nel testo, e la prova di questa riconoscibilità è il riconoscimento intersoggettivo. Vi sarà quindi, oltre alla creatività del soggetto di enunciazione, un processo di negoziazione intorno al

suo riconoscimento come soggetto da parte di altri soggetti.

Per quanto riguarda la questione dello spessore, il soggetto di enunciazione non è semplicemente il punto d'incrocio delle coordinate dell'enunciazione. Su questo punto vengono proiettati contenuti: competenze modali, epistemiche e passionali. Un soggetto cioè, nel testo o grazie al testo che enuncia, si trova a essere investito di modalità quali volere, dovere, potere, sapere, che portano sul suo fare o sul suo essere, di stati epistemici e in particolare credenze, di stati patemici che coinvolgono oltre alle modalità orientamenti timici e assiologici e vari tipi o gradi di tensione aspettuale (Greimas 1983, Sbisà e Fabbri 1985, Fabbri 1987). Ciò permette di parlare da un punto di vista semiotico, quindi a partire dal testo, di quelle stesse cose che costituiscono da un punto di vista intuitivo lo "spessore" della soggettività. Beninteso anche la competenza modale, epistemica e passionale del soggetto enunciatore, in quanto manifestata nel discorso e/o comportamento, richiede e dipende da un riconoscimento intersoggettivo (Sbisà 1989).

A questo effetto-spessore dovrebbe aggiungersi la consapevolezza che ogni discorso e ogni azione sono possibili grazie a un supporto, un insieme di risorse, che fa capo ad almeno un individuo psicofisico. Fra quest'individuo e almeno uno degli enunciatori espressi dal discorso può esservi coincidenza, nel senso che l'individuo assume su di sé una determinata figura di enunciatore, con tutte le sue conseguenze. Tuttavia quest'assunzione può essere in vari modi incompleta, mediata da "chiavi" situazionali particolari, come la citazione o la recitazione, lo scherzo, l'essere semplici portavoce. E inoltre può accadere che le risorse di un solo individuo diano luogo a un discorso in cui, semioticamente, compaiono più enunciatori (la polifonia enunciazionale), oppure che un testo che rinvia ad un enunciatore apparentemente unico (benché, spesso, sovraindividuale) sia frutto dell'opera materiale di più individui (ad es. una Legge dello Stato). E questa la nozione di

"ancoraggio" cui già ho fatto riferimento in passato (Sbisà 1985), desumendola da Goffman (1974). Il fatto che un enunciatore che si caratterizza in un determinato modo (linguisticamente e semioticamente) sia "ancorato" in un individuo psicofisico dotato di certe caratteristiche e in particolare di un sesso, è a sua volta qualcosa che risulta produttivo di senso. Non solo, ma possono esservi consonanze o dissonanze fra la figura dell'enunciatore proiettata dal testo e la figura offerta alla percezione visiva, uditiva, tattile..., o (riflessivamente) il vissuto propriocettivo, dell'individuo psicofisico che funge da ancoraggio all'enunciatore stesso. La considerazione di questi rapporti al limite del semiotico fra il soggetto e il suo "ancoraggio" contribuisce a dare spessore alla nozione di soggetto semioticamente analizzata; e a mio avviso (ma si veda su questo anche Violi 209-12) può costituire un punto di partenza dal quale riconsiderare la questione del soggetto femminile.

3. *Genere e ancoraggio sessuato.*

Con i modi della propria enunciazione e gli altri aspetti del proprio comportamento che rinviano a una competenza e quindi alla soggettività, si costruisce, oltre ad altri aspetti della soggettività, anche l'appartenenza a un genere. Il sesso invece pertiene a quell'individuo psicofisico che presta le sue risorse all'enunciazione e cui l'enunciazione è, come abbiamo detto, "ancorata".

La distinzione fra genere e sesso, tuttavia, non è sempre chiara; non è facile trovare un criterio per tracciarla. Seguendo una proposta di West e Zimmerman (1987), vorrei qui tentare di distinguerli sulla base delle procedure con cui vengono assegnati, interponendo perciò fra loro la nozione di categoria sessuale. Il sesso viene assegnato in base a criteri che tengono conto della forma dei genitali alla nascita e/o dei cromosomi sessuali. Pur

essendo la biologia in quanto scienza un discorso interno alla nostra cultura, la descrizione biologica della posizione di un individuo nei confronti del sesso è graduabile; esistono casi di ambiguità, anomalie, ermafroditismo, e questi possono essere a loro volta descritti tenendo conto degli stessi parametri. Nella nostra società, tuttavia, l'assegnazione del sesso si converte nell'assegnazione a una "categoria sessuale", e le categorie sessuali sono due: si può essere o maschi o femmine. L'assegnazione a una categoria sessuale è sostenuta, nella vita quotidiana, da segnali socialmente riconosciuti dell'appartenenza di un individuo ad una categoria sessuale o all'altra. La verifica della corrispondenza di questi segnali alle caratteristiche genetiche e morfologiche dell'individuo non ha solitamente luogo, per cui l'assegnazione a una categoria sessuale può di fatto essere svincolata dalla descrizione biologica delle caratteristiche sessuali; tuttavia, in caso di non corrispondenza la biologia potrebbe sempre compiere delle irruzioni sgradite nella vita sociale, per cui sorge comunque il bisogno di garantire una qualche congruenza del corpo con la categoria sessuale cui l'individuo viene assegnato. L'assegnazione di un genere tiene conto invece del modo in cui il soggetto adatta la propria condotta alle concezioni normative degli atteggiamenti e attività appropriati per la propria categoria sessuale, e ciò al di là della mera segnalazione dell'appartenenza a questa (il che rende possibile parlare senza contraddizione di "femmine poco femminili", e simili). Il genere può essere analizzato come qualcosa che i soggetti "fanno", e ancor più, qualcosa che viene costruito non come opera di un solo soggetto, ma nell'interazione, nel gioco intersoggettivo di attese, risposte e riconoscimenti.

Se confrontiamo queste distinzioni con il discorso precedentemente abbozzato sulla nozione semiotica di soggetto, è chiaro che il genere pertiene al livello di quest'ultima. È il soggetto agente-enunciatore costruito da comportamento e discorso (nonché dal riconoscimento intersoggettivo di questi) ad avere un

"genere"; o anche a non averlo, a decostruire i generi, a rifiutare o ridefinire le assegnazioni di genere. Il sesso invece è assegnato all'individuo psicofisico. Segnalare la propria categoria sessuale equivale a segnalare in quale tipo di individuo psicofisico (nell'ambito della categorizzazione sessuale socialmente riconosciuta) è ancorato il soggetto agente-enunciatore.

Se intendiamo per soggetto femminile un soggetto che si fa attribuire un "genere" secondo i canoni in vigore nella sua cultura, ebbene, c'è sicuramente contraddizione fra soggetto femminile e prospettiva femminista. In una prospettiva femminista, non si può non intervenire criticamente, in un modo o nell'altro, sui canoni già dati del genere. Se non altro a causa della loro normatività e della loro funzionalità alla subordinazione. D'altronde una nozione di "soggetto femminile" siffatta è, in molte culture, al limite dell'essere autocontraddittoria. Infatti negli attributi del genere femminile è implicito un carattere indebolito, impedito, della soggettività a cui alla donna è consentito di accedere. Un soggetto femminile, in quanto soggetto esprime il genere, è dunque (fra l'altro) un soggetto dalla competenza modale limitata.

Se invece parliamo di soggetto femminile in un senso compatibile con obiettivi femministi – se per soggetti femminili intendiamo donne che sono e si riconoscono donne e parlano e agiscono in quanto tali, non necessariamente accettando una data definizione di genere, le sue conseguenze sul piano dei ruoli sociali, del prestigio, del potere – non possiamo far riferimento a caratteristiche del soggetto agente-enunciatore che siano di livello puramente semiotico: lì non c'è alcuna distinzione fra femminile e non-femminile, che non sia già codificata proprio in quei modelli di genere che si vogliono mettere in questione. Né sarebbe corretto ricorrere al sesso per qualificare il soggetto: i due concetti, come abbiamo visto, appartengono a due diversi livelli. Il sesso

ha a che fare con il soggetto solo indirettamente, tramite l'assegnazione a un sesso, e di conseguenza la categorizzazione sessuale, dell'individuo psicofisico in cui il soggetto è ancorato.

Per ciò stesso, tuttavia, in linea di principio non si pesa normativamente sul soggetto se si constata che l'individuo cui si ancora sarà probabilmente o maschio o femmina. La condizione biologica relativa al sesso, sia essa maschile, femminile, o costituita da qualsiasi caso difficile da categorizzare, costituisce semplicemente una delimitazione di fatto del tipo di esperienze del proprio corpo che saranno accessibili al soggetto incarnato. Vi sono occasioni di esperienza in cui si può imbattere solo chi ha un corpo sessuato al maschile, o viceversa solo chi ha un corpo sessuato al femminile. E come il soggetto si rapporta a queste occasioni di esperienza nell'ambito del suo percorso costitutivo, a determinare in modo mediato la sua relazione alla sessuazione. Un soggetto che riconosca, accetti ed elabori il proprio rapporto a un corpo sessuato al femminile, sarà capace di un punto di vista femminile qualunque sia poi la sua posizione riguardo al genere. Sarà questa mossa, insieme al suo riconoscimento intersoggettivo – e ci sono ragioni per richiedere quest'ultimo in primo luogo ad altre donne – a rendere possibile il soggetto femminile, la donna-soggetto. Che dal rapporto col corpo non trae l'acquiescenza a modelli prestabiliti, ma energie tese alla trasformazione sociale e culturale.

4. Il punto di vista.

La nozione di punto di vista può fungere, a mio avviso, da mediazione fra enunciazione e ancoraggio: il punto di vista si manifesta tramite l'enunciazione, ma comporta un riferimento all'ancoraggio dell'enunciatore, un riconoscimento o comunque una presa di posizione riguardo a questo.

L'assunzione di un punto di vista femminile sarà caratterizzata da una relazione profondamente congruente fra soggetto agente-enunciatore donna e ancoraggio sessuato, indicata perlomeno da alcuni segnali di categorizzazione sessuale, ma non sempre accompagnata dal rispetto dei canoni del genere. Anzi, a volte l'evidenza dell'ancoraggio può essere giocata come sfida all'appropriatezza contestuale; si creano allora dissonanze, foriere di trasformazione. Ad esempio, trovo importante che le donne si costruiscano nel loro discorso come enunciatori complessi senza escludersi a priori da certe determinazioni del proprio sé: fra le quali vorrei citare l'assertività, la produzione "in proprio" di sapere. Ciò non deve essere scambiato per un tentativo di omologazione. La differenza non sta nel linguaggio, ma nel legame – via il situarsi del punto di vista – tra discorso e corpo. L'omologazione non consiste nel fatto (poniamo) di assumere su di sé l'assertività, ma deriva dall'occultare, in ossequio peraltro ai canoni del genere, la rilevanza del fatto che si asserisce da un punto di vista situato in un corpo femminile. Esibire assertività e insieme ancoraggio al femminile può provocare dissonanze: ma sono esperimenti da tentare. La denegazione dell'ancoraggio può invece provocare vere e proprie stonature fra l'esperienza di questo, le procedure per occultarlo, e le regole, queste sì osservate, del gioco del genere.

In letteratura assistiamo certamente alla lotta fra rappresentazioni e autorappresentazioni ricevute dalla tradizione e dal contesto socio-culturale (molte sospette o accertate di marca maschile) e tentativo di esprimere un punto di vista femminile che a volte si avvale dell'uso ricontestualizzato o del sovvertimento di rappresentazioni ricevute: bisogna che l'autrice sia o molto abile o molto istintiva per non lasciarsene dominare. Questa lotta e le strategie autoriali al suo interno avranno prevedibilmente forme diverse – diversi rapporti a diversi contenuti culturali – a seconda di quale è la cultura di

riferimento e le rappresentazioni che questa offre (o impone). Anche l'ancoraggio ha un aspetto storico (l'individuo psicofisico ha una storia personale, in circostanze materiali storicamente determinate): questo è come dire che "la donna" non esiste come categoria collettiva né al livello semiolinguistico del soggetto di enunciazione né a quello psicofisico e storico dell'ancoraggio. Ma esistono parentele, somiglianze di famiglia, sia fra i modi in cui le varie culture hanno irreggimentato il femminile, sia fra le condizioni psicofisiche e le circostanze di vita di donne in diversi paesi, momenti e condizioni. E soprattutto si può ipotizzare che il rapporto formale fra i due livelli della soggettività e dell'ancoraggio a un individuo femmina sia un fatto costante, tale da giustificare nella varietà dei contenuti e dei problemi un approccio semiotico metodologicamente unificato.

5. Dal soggetto di enunciazione al Soggetto-attante narrativo.

Finora abbiamo considerato come un soggetto di enunciazione possa essere donna. Se ho a volte parlato di soggetto agente-enunciatore, è in quanto anche i comportamenti possono essere considerati come testi. Ma si può parlare e anche agire senza rivestire, sul piano più ampio del contesto narrativo in cui si è inseriti/e, il ruolo di attante Soggetto. Per poter essere riconosciuto come attante Soggetto di una certa narrazione un soggetto agente-enunciatore deve trovarsi in determinate relazioni perlomeno a un Oggetto e a un Destinante, seguire un certo percorso di qualificazione, e via dicendo. E d'altra parte attori che, di per sé, parlano possono ricoprire ruoli attanziali diversi da quelli di Soggetto e che rinviano a un Soggetto impersonato da un altro attore. Questa distinzione mi suggerisce un altro aspetto della difficoltà a essere soggettive-donne. Perché una donna sia pienamente soggetto, sfuggendo a quella che abbiamo sopra chiamato una "soggettività diminuita", deve poter essere

riconosciuta non semplicemente come soggetto di enunciazione ma come attore che in un contesto narrativo ricopre il ruolo attanziale, positivo ed attivo, del Soggetto. È interessante cercar di capire quanto difficilmente questo accada e quali conseguenze, accadendo, potrebbe avere. In effetti il soggetto maschile tradizionale, il soggetto femminile tradizionale, il soggetto femminile femminista sembrano corrispondere a diversi modi di distribuire, intorno all'attante Soggetto, i ruoli di Oggetto e di Destinatore.

Considero in questa sede, con qualche semplificazione, l'attante come appartenente allo stesso livello semiolinguistico del soggetto agente-enunciatore, e l'ancoraggio in un individuo sessuato come uno degli investimenti tematici che sono costitutivi dell'attore. Il ruolo attanziale tipicamente assegnato a un attore sessuato al maschile è quello di un destinatario-Soggetto che ha un rapporto contrattuale con un Destinatore trascendente e intraprende in base al suo mandato programmi narrativi che coinvolgono la congiunzione con Oggetti e/o il trasferimento di questi a ulteriori destinatari (immanenti). I ruoli attanziali tipicamente assegnati a un attore sessuato al femminile sono invece, negli stessi contesti che vedono narrativizzazioni come quella sopra delineata, quello di Oggetto oppure quello di Aiutante del Soggetto nel suo (di lui) programma narrativo. Se l'attore sessuato al femminile tentasse di impersonare un attante Soggetto, il risultato sarebbe, in tali contesti, quello di creare un Anti-soggetto, spesso rinviante a un Anti-destinatore: i personaggi femminili trasgressivi, come ben si sa, sono spesso ricondotti ad essere manifestazioni del male. La soggettività diminuita caratteristica di un femminile conforme ai canoni del genere sembra così corrispondere, sul piano narrativo, ad una notevole difficoltà a ricoprire il ruolo di Soggetto.

Ma mettiamo il caso che, nonostante ciò, in qualche narrativizzazione o finzionale, o inserita nella vita quotidiana, l'attante Soggetto sia effettivamente

rappresentato da un attore sessuato al femminile. La configurazione più ovvia in questi casi sembra essere quella in cui il Destinatore del Soggetto è rappresentato non da un'istanza trascendente ma da un essere umano (spesso, un uomo), che presumibilmente ricompare poi fra i destinatari dei programmi narrativi di cui il Soggetto ha mandato. Pensiamo, ad esempio, ai modi in cui spesso, tuttora, si parla della maternità: espressioni come "dare un figlio a..." menzionano un destinatario dell'azione del Soggetto, che viene altresì presupposto come Destinatore. Questo è forse, finalmente, un Soggetto di genere femminile. La sua caratteristica distintiva è il suo definirsi come Soggetto in relazione a un Destinatore manifestato da un attore dello stesso livello, e non di un livello superiore. La relazionalità viene così ad apparire come un attributo del Soggetto femminile: qualcosa che forse ha a che fare con la diffusa opinione, sostenuta anche in contesti di ricerca sociolinguistica o psicologica, che le donne possiedano, appunto, una maggior competenza relazionale (Gilligan 1982; Tannen 1990).

Ma la cosiddetta maggior competenza relazionale delle donne può svilupparsi al di fuori degli schemi del genere diventando una risorsa per ridefinire la soggettività. Possiamo trovarci allora di fronte alla seguente narrativizzazione bilaterale e reversibile: un qualsiasi Soggetto rinvia (in quanto destinatario-Soggetto) a un Destinatore, ma questo deve costituirsi contemporaneamente come destinatario-Soggetto in quanto il suo Destinatore coincide con il Soggetto di cui esso è Destinatore... (Sbisà 1989, 245-72). In una tale distribuzione dei ruoli attanziali, la reversibilità di Soggetto e Destinatore istituisce l'intersoggettività come prioritaria rispetto alla soggettività. E ciò senza rischio di scomparsa (fusionale) dei soggetti, poiché la reversibilità del riconoscimento costituisce, al contrario, una garanzia per ciascuno di essi.

Una simile organizzazione della soggettività è compatibile con qualunque

assegnazione dei ruoli attanziali ad attori sessuati (al femminile, al maschile); uno dei Soggetti in gioco potrebbe essere incarnato in un corpo femminile e l'altro in un corpo maschile, oppure l'ancoraggio di ambedue potrebbe essere sessuato allo stesso modo. Che quest'organizzazione della soggettività si manifesti quindi nell'una o nell'altra situazione, dipende non da questioni di principio, ma da circostanze in senso lato storiche, che incidono sulle disponibilità di determinati tipi di attore a ricoprire i ruoli attanziali di Soggetto e di Destinatore in modo reversibile. È così che il riconoscimento intersoggettivo tra donne (tra Soggetti ancorati a individui femmine) è stato un luogo privilegiato di manifestazione di quest'organizzazione della soggettività, esercitando un ruolo importantissimo nel movimento delle donne e nel nostro impulso verso elaborazioni culturali al femminile. Delle quali forse, circolarmente, fa parte anche la riorganizzazione su base intersoggettiva e reversibile della soggettività.

Maria Grazia Profeti

Il paradigma, lo scarto e l'immaginario al femminile

1. La tematology sembra non aver ancora assestato una terminologia univoca (e si parla quindi, a seconda delle varie correnti o dei singoli interventi, di *pattern*, schema, tipo, stereotipo, mito, nucleo duro, tema, motivo)¹, e forse, ancor più, sembra non aver del tutto chiarito un metodo di approccio che non si limiti alla descrizione dei fenomeni, alla costituzione di una storia dei materiali (vedi presentazione teorica e bibliografica in Beller), alla recensione ed alla classificazione. Il problema si installa nella forbice tra queste misurazioni paradigmatiche e lo studio delle combinazioni dei materiali, del funzionamento in singole strutture (il modello potrebbe essere Brunel 1974 e 1977), nella distinzione (ecco una ennesima proposta terminologica) tra *sujet donné* e *sujet traité* (Frauenrath).

Insomma, e prescindendo da problemi terminologici, la tematology continua a dibattersi nella strettoia tra il paradigma (una serie di codici da intendere allo stesso tempo sia come la materia storicamente determinata che viene integrata al testo e ne costituisce una specie di ossatura, sia come lo specifico del genere letterario e la pressione epocale che pare orientare l'integrazione e la risemantizzazione dei materiali stessi)² e lo scarto effettuato da un testo peculiare³. Il che è ancor più evidente quando non ci si limiti ad operare su una tradizione culturale, a rintracciare quindi una sorta di

massimo comun denominatore, ma si pretenda di risalire dai testi agli emittenti.

E l'importanza dell'emittente mi è apparsa determinante, fin da un lavoro che negli anni settanta avevo dedicato al rapporto che lega tra loro – e con il tema svolto – una commedia di Lope de Vega ed una di Calderón sul “Purgatorio di San Patrizio” (Profeti 1976). Nella rielaborazione di un materiale comune (storicamente determinato dalla riproposta narrativa di Juan Pérez de Montalbán) mi appariva in evidenza soprattutto l'*ars* combinatoria delle componenti originali e lo scarto dal paradigma, l'eliminazione di alcuni elementi costitutivi e l'integrazione di elementi nuovi. Proprio il materiale comune che sostanzialmente le due opere offriva la possibilità di misurare questi scarti, le accettazioni e soprattutto la strategia combinatoria; uno strumento di controllo, insomma, che potesse mettere in evidenza le caratteristiche specifiche dei prodotti letterari su di esso costituiti, individuando le linee direttrici che avevano presieduto l'organizzazione stessa, e dando così ragione della loro *quidditas*.

Una volta ricostruita la fisionomia delle due redazioni, le loro caratteristiche ideologiche e letterarie, la domanda ultima investiva le ragioni di una loro peculiare articolazione. La risposta riproponeva allora in tutta la sua evidenza l'emittente e le sue operazioni, in un periodo in cui una sorta di prudenza metodologica si sarebbe opposta al richiamo diretto alla “personalità” dell'autore⁴. E i problemi della relazione tra tema ed autore costituivano l'oggetto della riflessione che un gruppo di lavoro veronese, all'opera sulle strutture della commedia aurea spagnola, è venuto elaborando ed ha consegnato in *La metamorfosi e il testo* (AA.VV. 1990a). E là si potranno leggere le questioni anche teoriche ancora pendenti ed alcune verifiche pratiche di quei problemi.

Qui voglio invece tentare un altro percorso, e domandarmi se un'emittente femminile assuma o rielabori in forma peculiare temi e motivi; che rapporto instauri una scrittrice, in quanto tale, con le forme, i modelli che costituiscono il repertorio letterario a sua disposizione.

2. Mi servirò innanzi tutto dello studio di Silvia Monti sul motivo dell'amante nascosto (che poi si incarna nel tema di Amore e Psiche) e sulla sua rielaborazione in tre commedie auree spagnole: *La viuda valenciana*, di Lope de Vega, *El conde Partinuplés* di Ana Caro de Mallén, e *Ni amor se libra de amor*, di Calderón de la Barca (Monti 17-46).

Silvia Monti rintraccia il motivo di un amante che si mantiene "in un incognito totale, manifestandosi solo nella più completa oscurità, fino allo scioglimento della vicenda" in varie culture, dalle *Metamorfosi* di Apuleio alla *Genealogia deorum* di Boccaccio, dalle interpretazioni allegoriche dei padri della Chiesa alla leggenda folklorica di Melusine (Monti 18); ricchi materiali che originano una ricchissima bibliografia critica.

Ma vediamo come opera il tema nelle tre commedie auree esaminate. Nella *Viuda valenciana* (che è probabilmente del 1595-99) Lope riprende una novella di Matteo Bandello, con varie e sostanziali modifiche; ora è un'agiata vedova che si fa venire a casa nottetempo e senza essere da lui conosciuta un giovane di cui è innamorata, con un moltiplicarsi di casi ed equivoci, dovuti a tre corteggiatori respinti, fino a che la vedova potrà sposare il suo amante. In questa commedia ambigua, più che "immorale", come è stata giudicata – non è un caso che sia preceduta nella *Parte XIV* (Madrid 1620) da una scandalosa dedica all'amante di Lope, Marta de Nevaes – l'emittente conduce l'intreccio con ironia, tanto da rendere possibile una contro-lettura (Monti 28-29).

Direttamente dal mito di Amore e Psiche deriva invece *Ni amor se libra de*

amor di Calderón, rappresentata il 19 gennaio 1662 nel teatro del Buen Retiro, con grandi apparati scenografici e con accompagnamento musicale. Come al solito Calderón si serve della materia mitologica per sottolineare una serie di valori simbolici, che giocano sui

rapporti di interdipendenza e coerenza con un sistema segnico, la mitologia greca, all'interno del quale la favola acquista un valore simbolico. Solo un lettore o uno spettatore che partecipi della visione del mondo che informa il mito è quindi in grado di decodificarlo nella sua interezza. In tutti gli altri casi si assisterà a un processo di demistificazione o distruzione semantica del mito, al termine del quale sopravviverà solo la componente diegetica. E a questo punto la vicenda può essere sezionata in nuclei tematici, o motivi destinati a vivere di vita propria conservando con il mito originario una relazione che appare più o meno evidente; in ogni caso essi vengono risemanticizzati nel momento in cui sono calati in un nuovo contesto. (Monti 45-46)

E veniamo al lavoro di Ana Caro de Mallén, che basa sul tema dell'amante nascosta una commedia destinata a diventare popolarissima, *El conde Partinuplés*. Qui il tema giunge ad Ana Caro attraverso un romanzo cavalleresco, *l'Esforzado caballero Conde Partinuplés*, a sua volta trasposizione spagnola in prosa di un lungo poema francese *Partinopeu de Blois*, scritto da un anonimo poeta verso il 1180.

Ana opera attraverso una semplificazione drastica della complicata materia cavalleresca e gioca su scene ricche di ingegni teatrali, che permettono l'apparizione e sparizione di oggetti e personaggi; la magia domina e regge lo spettacolo. Silvia Monti traccia le differenze tra i materiali diegetici presenti nel romanzo e quelli della commedia, concludendo:

L'amante invisibile, che nella favola di Psiche era un dio e nel romanzo una donna-maga, nella commedia è solo una principessa in cerca di marito. Il motivo centrale della commedia, che la ricollega al mito attraverso una tradizione favolistica di tipo popolare, perde di fatto gran parte del suo

significato magico-iniziatico e perfino l'alone di mistero. Ma non è neppure calato totalmente in un altro contesto, come quello spudoratamente giocoso della *Viuda valenciana*; lo troviamo invece ridotto quasi esclusivamente a supporto di un'ingegnosa scena farsesca. E proprio nella ricchezza dell'apparato spettacolare, col susseguirsi di *aparencias*, *tramoyas*, presenze invisibili e magie, nonché nella ripetuta comparsa di una prospettiva meta-teatrale, che strizza l'occhio ironicamente al destinatario, va rintracciata la chiave di lettura di una commedia che incontrò indubbio favore presso il pubblico contemporaneo. (Monti 37)

3. Vediamo ora il rapporto di questa struttura con l'emittente. Ana Caro non solo è una delle poche donne scrittrici del secolo d'oro spagnolo, ma addirittura può essere considerata una professionista, dal momento che ottiene remunerazioni per la propria attività; conserviamo infatti una serie di ricevute annuali del Capitolo di Siviglia, quale compenso per le prestazioni della dama, che allestisce testi per le feste della città, o redige la descrizione delle feste stesse (Luna 11-12). Essa è anche attenta, proprio da buona professionista, a vantare e pubblicizzare nei suoi testi questa inusitata caratteristica di "dama poeta", e come tale viene menzionata dai suoi colleghi Vélez de Guevara o Matos Frago (Luna 12-13). Proprio a questo emittente tanto eccezionale si deve dunque la più convenzionale – e si potrebbe dire superficiale – delle riproposte del tema dell'amante nascosto.

In maniera molto chiara e didattica Lola Luna ripercorre i rapporti tra serie letteraria e serie storica nel '600, tra teatro e pubblico, fa giustizia sommaria di un eventuale "proto-femminismo" della Mallén, per concludere che la scrittrice "es una transformadora de materiales literarios que opera a través de la imitación de modelos" [è una trasformatrice di materiali letterari che opera attraverso la trasformazione di modelli] (Luna 14).

A questo punto siamo in grado, confrontando i lavori di Silvia Monti e di Lola Luna, di capire l'utilità della comparatistica applicata alla scrittura delle

donne, soprattutto se si sottolinea il momento di azione dell'emittente. Come si è visto la tematologia ci offre la chiave per "misurare" non solo gli scarti e le peculiarità delle singole strutture, ma anche i debiti ai modelli del genere letterario all'interno di uno stesso tema; nel nostro caso: novella italiana, tradizione mitologica, romanzo cavalleresco. Infatti una materia con caratteristiche archetipiche, come quella dell'amante nascosto, funzionò come argomento ispiratore per ognuna delle tre commedie in forma indipendente e attraverso vie molto dissimili: la novellistica italiana per Lope e il romanzo cavalleresco per Ana Caro, mentre solo per Calderón si può risalire alla fonte mitologica diretta. Più che il *cliché* qui pare interessante il diretto rapporto con i generi letterari che operano a monte; sono essi, dunque, che sembrano determinare il tipo teatrale cui una commedia apparterrà: nel caso di Lope una commedia di costume, in quello di Calderón una *pièce* mitologica ai confini con la *zarzuela*, nel caso di Ana Caro un testo di grande apparato scenografico. E questa sarà la soluzione per quanto attiene i problemi letterari.

Ma a livello di *scelte* degli emittenti niente impedisce di sostenere che Ana Caro è attratta dal tema cavalleresco perché si sente vicina al mistero ed al mascheramento in esso impliciti. Lola Luna dichiara: "Un código de la mentira y una poética de la imagen caracterizan las obras de Ana Caro" [Un codice della menzogna ed una poetica della immagine caratterizzano le opere di Ana Caro] (Luna 15-16). Forse si può dire anche di più: forse Ana riconosce nella magia una delle vie attraverso le quali una donna può manipolare una realtà sociale ostile. E quanto appare anche nelle novelle di María de Zayas, ed il fenomeno è stato adeguatamente studiato (Melloni 84). Così una scelta operativa (ricorso alla materia dei libri di cavalleria) ed una scelta formale (stesura di una commedia del "sottogenere di magia") possono essere determinate da una peculiare situazione in cui si trovi l'emittente, in questo caso una donna commediografa del Seicento spagnolo.

Con un codicillo: l'avvertimento, forse pleonastico, che va evitato ogni determinismo ineluttabile: Ana Caro non sceglie la favolosa evasione verso la fantasia perché è donna, ma tutt'al più perché è una donna scrittrice del secolo XVII; la sua elaborazione, infine, sarà marcata da una serie di operazioni letterarie personali, da un suo "idioletto", che la farà unica ed irripetibile, come accade per ogni autore, uomo o donna che sia.

4. Facciamo una riprova, esaminando un *corpus* di novelle come quello di Mariana de Caravajal (che cito perché a me ben noto), nel quale si mettono in luce una serie di caratteristiche peculiari non solo rispetto alle novelle di Lope de Vega o di Montalbán (Profeti 1970, 1991), ma anche rispetto a quelle di María de Zayas. Riassumo all'osso le conclusioni a cui sono arrivata (Profeti 1988).

Quando Mariana scrive le sue novelle, presumibilmente sullo scorcio della seconda metà del secolo XVII, le caratteristiche del genere erano già fissate, compreso l'artificio della cornice, usato tra l'altro in entrambe le raccolte di María de Zayas. Quindi, volendo, si potrebbero esaminare sia i meccanismi di costituzione delle coppie, sia quelli di ritardo nello scioglimento dell'azione, sia gli elementi ricorrenti e la loro funzione (il mascheramento ora della dama ora del cavaliere, il gioco della comunicazione tramite biglietti e serenate), sia i temi utilizzati, come quello del viaggio.

Senonché, e proprio in virtù dell'asestamento del codice, lo scarto di Mariana è altrove. Per questo, forse, si ripetono i giudizi critici di una "semplicità, ingenuità, elementarietà" delle sue novelle, tenendo come termine di paragone ancora una volta la Zayas (Serrano y Sanz; Bourland 331); cioè lo strumento *letterario* non riesce a misurare questo scarto. Che, naturalmente, è una maniera impropria di proporre il problema.

La novità è invece un'altra, di tipo strutturale: l'eroina di Mariana è sola al

centro del testo. Si tratta di una dama benestante se non ricca, di stato sociale elevato, con capacità di decisione e di autogestione, libera da relazioni parentali, orfana oppure temporaneamente allontanata dal padre, o vedova. Un universo unicamente femminile è quello che si dipinge in una delle novelle, *Celos vengan desprecios*, con la presenza in scena della protagonista, della cugina e di due amiche: un mondo affettuoso privo di tensioni e di screzi, in cui la violenza arriva dall'esterno con la prevaricazione maschile. E questa centralità della donna passa dalle novelle alla stessa cornice: la protagonista, nella cui casa si riunisce il gruppo dei novellatori, è vedova con un figlio; vedova una delle inquiline con la figlia; sole le altre due dame "belle e nobili", che vivono insieme.

Se esistono relazioni di parentela che uniscono la donna a un gruppo familiare, sono di tipo debole: per esempio le protagoniste vivono presso zie, magari vecchie ed inferme; oppure si tratta di relazioni laterali e parallele, come quella fratello-sorella, addolcite dall'amicizia ed ancor più dall'affetto, che permettono un partecipe interesse da parte dell'uomo-tutore, preoccupato dal "gusto" della fanciulla, e propongono soluzioni matrimoniali ad essa favorevoli. L'unico esempio di rapporto tirannico padre-figlia viene stigmatizzato, e sciolto positivamente per il doppio intervento risolutore prima di un futuro cognato, poi della legge stessa.

Niente di più diverso, naturalmente, dal sistema della Zayas, dove la famiglia è un meccanismo perfetto teso alla distruzione della donna: non solo padri privi di ragionevolezza consegnano le figlie a mariti-boia che le vesseranno fino alla morte, ma lo stesso fratello si farà giustiziere spietato della sorella; e i cognati diffameranno – da tutti creduti – le povere protagoniste. È costante poi anche la mancanza di solidarietà tra donne, pronte alla delazione, alla denigrazione, alla punizione abnorme e ingiustificata; di contro immediata e sollecita la solidarietà maschile.

Invece nella Caravajal la donna, sola ed autonoma, si può addirittura inventare una parentela fittizia, che funziona come tutela sociale, ma di fatto permette un maggior gioco di contrattazione e di progettazione da parte della donna, rompendo il nucleo del potere paterno (Profeti 1988).

Analogamente, Mariana inventa luoghi-altri rispetto alla casa-palazzo, luogo del padre, centro di potere-prigione. La casa di campagna, il giardino, dove si svolgono tante di queste storie, permettono la perdita di relazioni formali e lo stabilirsi di altre relazioni dinamiche, verso l'instaurarsi di affinità rinnovate e diverse, attraverso matrimoni non imposti dal sistema familiare, ma liberamente scelti. E ho potuto verificare che le protagoniste hanno esatta consapevolezza che questo luogo-altro è funzionale al cambiamento di potere ed all'istituzione del patto matrimoniale alternativo. È la donna insomma che finge protezioni parentali, ma di fatto esercita il potere, combina incontri, predisponendo luoghi non formali, mette in atto strategie interrelazionali, contratta il suo status.

Quindi la differenza che marca i testi della Caravajal e della Zayas si rileva sul *coté* antropologico, nell'organizzazione delle parentele, e nella istituzione dei luoghi. Un successivo momento di riflessione sarà necessario se si vuol rispondere alla domanda: in che misura la forma del mondo descritta dalla scrittrice può rispondere ad una osservazione del referente reale, ed in che misura invece corrisponde ad una fuga nell'utopia?

Ora, sullo sfondo di questo cambiamento di potere si disegna l'ascesa di classi nuove, capaci di "farsi da sé", con *l'industria*, cioè con l'accortezza e la sagacia, capaci di "obrar bien". Così proprio due dei titoli che meno sembrerebbero giustificati rispetto ai contenuti (*Quien bien obra siempre aderta*, *La industria vence desdenes*) propongono il tema della industriosità e della operosità ben intenzionata, e da questo punto di vista si caricano di significati a un primo sguardo non percettibili. La prima parte di *La industria*

vence desdenes è dedicata proprio alla registrazione della tenace affermazione di Pedro: le doti personali, l'abilità manuale nella pittura, l'accorta utilizzazione del favore dei potenti, porta a ritagliare un agio ed una dignità, di cui potrà far partecipi i parenti, e soprattutto il nipote. E allora ecco l'indugio compiaciuto sulla dovizia, l'annotazione degli accorti traffici, l'acquisto della casa, delle schiave, dei mobili, la possibilità di invitare gli amici, in un costume di civiltà, in cui rientra anche la "tina" per fare il bagno, minutamente descritta... Anche la donna si iscrive in questa possibilità di promozione; come il canonico di Toledo è arrivato attraverso le proprie abilità e le industriosità alla bella casa, abbondante di mobili, tele, provviste, servitù, così la giovane Beatriz, ancorché poverissima, ma seria e laboriosa, potrà sposarsi col nipote destinato ad ereditare tanto ben di dio. Le si domanda di essere riservata, ma la sua virtù sarà premiata, e sotto l'apparenza di una docilità estrema otterrà sempre ciò che vuole.

Così la descrizione minuziosa degli abiti, degli ambienti domestici, assume un connotato nuovo: non tanto "scrittura femminile", non solo debito alle convenzioni della Accademia, ma sicura traccia di un interesse per la registrazione dell'ascesa sociale. Insomma: il minuzioso "realismo", il riposo sul particolare quotidiano, la parte data all'urbanità, la annotazione impudica dell'agio e della ricchezza, il sistema di valori adottato, sembrano allontanare queste narrazioni dal loro genere letterario, la *novela cortesana* spagnola, per apparentarle al romanzo inglese alla Richardson, se un accostamento del genere non suonasse ad operazione critica fantasiosa e stravagante.

Se si ritorna dunque allo scontato paragone con la Zayas, non si potrà che confermare la dinamicità delle soluzioni della Caravajal, in un fluido ed ottimista sistema "borghese", contro la chiusura di quello di doña María, "vecchio" e quasi medievale, tant'è vero che l'unico tentativo di scardinarlo si effettua attraverso la magia. Mariana, venticinque anni più tardi della Zayas,

osserva, o utopizza, una società in trasformazione, e che cambia perché la famiglia patriarcale viene sostituita da un progetto culturale che permette alla donna una nuova libertà ed una possibilità di negoziato parentale.

Un paragrafo della mia “*Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro*” si intitolava polemicamente “*La mujer corno emisor. Una historia por hacer*” (Profeti 1995). E lo concludevo dichiarando che più che dibattiti teorici sulle donne scrittrici del Secolo d’Oro erano necessarie analisi concrete su queste presenze misteriose, troppo spesso emarginate ed espunte dalla storia letteraria ufficiale. Spero tuttavia di aver indicato qui una via (non ho il coraggio di dire “un metodo di lavoro”) che permetta di cogliere le peculiarità e le singolarità di quelle scritture; una chiave di lettura che potrebbe essere il confronto tra le loro strategie di scelta e di scarto, e il paradigma culturale e letterario, che esse ricevono e trovano a propria disposizione nel loro tempo, e che dovranno a loro volta trasmettere, magari risemantizzandolo.

1 Che quella terminologica sia una preoccupazione non indebita lo conferma Bremond (148-49), al momento di proporre la classificazione e la definizione teorica di “unità istituzionalizzate o istituzionalizzabili” come archetipi, *topoi*, *clichés*; di formulare il problema se “la relazione tra la struttura e il tema” sia antagonista o complementare e se il processo di tematizzazione, “visto come attività intellettuale che va dal tema al testo, nell’atto creativo, o dal testo al tema, nell’atto della lettura” sia

descrivibile nelle sue strategie, nei suoi limiti obbligati e nei suoi spazi di libertà. Per concludere: “più interessante ma anche più difficile sarebbe seguirlo nel ciclo di trasformazione che segna il suo passaggio (del tema) dall’idea nuova all’idea ricevuta, e dall’idea ricevuta all’idea rinnovata”. Sullo sfondo della sua terminologia magmatica da un lato si situano analisi di tipo folklorico, che fanno del motivo l’unità narrativa minima ed invariante, e la ripresa di Tomasevskij, per cui “associandosi fra loro, i motivi formano i nessi tematici dell’opera” (185). Dall’altro gli studi simbolici, che vedono i temi come motivi ai quali la storia ha conferito un significato secondario, in dipendenza da convenzioni culturali che presiedono alla loro risemantizzazione. E il tentativo di Segre (1981) di fare ordine anche nella terminologia. Si veda, a proposito della confusione definitoria i moti di impazienza di Terracini (73). E analogamente Guillén (295), dopo aver ripercorso ed allineato nomenclatura, conclude “Importa poco – anche se disturba molto – la confusione terminologica”.

2 Fin qui siamo ancora nella doppia definizione di Guillén, 254. “La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objecto de modificación, por otro” [La condizione del tema è talvolta attiva e talvolta passiva. Da un lato incentivo integrante. Dall’altro oggetto di modificazione] (254).

3 Forse non vale la pena di sottolineare che proprio la prospettiva dal testo all’archetipo rende inservibili conclusioni quali quelle relative al convegno su “*Thématique et thématologie*”, nella formulazione di L. Somville.

4 E tanto più in rapporto a due figure, Lope e Calderón, che hanno sempre avuto la funzione di poli catalizzatori ed antitetici del panorama teatrale spagnolo del secolo XVII: da una parte Lope, quasi sinonimo di genialità istintiva; dall’altra Calderón, prototipo dell’intellettualismo barocco. Il pericolo era quindi, nello sforzo di cercare risposte inerenti il sistema dell’autore, di “svirtuare” il senso della singola struttura.

Susan Winnett

“Non serve bere il fiume per tornare a casa”. **Interventi di genere nella teoria del romanzo**

Molto tempo prima che Nelson Mandela lasciasse il carcere e tornasse a casa per iniziare quel processo che è poi culminato nelle prime elezioni democratiche del Sud Africa, Nadine Gordimer rifletteva su un futuro che si è adesso realizzato:

I neri sanno che nel futuro saranno finalmente a casa. I bianchi che si sono espressi a favore di questo futuro, che appartiene a quel segmento di loro che non si è mai sentito a proprio agio nella supremazia bianca, non sanno se si troveranno finalmente a casa. (Gordimer, *Gesture* 270)

In *None to Accompany Me*, il primo romanzo di Gordimer incentrato su questo futuro, Vera Starle, un avvocato di razza bianca presso una fondazione che si occupa di riallocare le terre confiscate sotto il regime dell'*apartheid*, contempla i resti di un accampamento abusivo distrutto da *vigilantes* bianchi:

Non le era mai sembrato che gli accampamenti abusivi potessero rappresentare ciò che qualcuno potrebbe considerare casa. Adesso, nella distruzione delle misere costruzioni fatte di rifiuti, vedeva che esse erano una casa e che anche il posto era stato tale. (Gordimer, *None* 119)

La nascita di un nuovo Sud Africa, invece di risolvere la questione di ciò che

costituisce una “casa”, e di chi sia a casa dove, ha complicato il problema. Didymus Maquoma, un rivoluzionario nero, al ritorno dopo anni di esilio deve affrontare l'obsolescenza della propria forma di eroismo; sua figlia, cresciuta e istruita in Inghilterra, si sente a casa soprattutto con la nonna analfabeta in una delle terre natie dal nome perverso; sua moglie Sibongile, eletta al governo a cui lui stesso aspirava, è pedinata da assassini politici. Il ritorno che pone fine alla loro odissea rappresenta l'inizio di una nuova dolorosa avventura – uno svuotamento e un riaffrontare il sogno-divenuto-finzione che li ha sostenuti per anni. Per tutti loro, “casa” diventa “la politica della casa” (Gordimer, *None* 78). Le identità di genere e razziali, che erano i principi organizzatori della politica rivoluzionaria, assumono nuove valenze nel futuro ordine. Non è un semplice rovesciamento per cui i neri adesso sono a casa e i bianchi no, è come se il terreno fosse venuto a mancare sotto i piedi di tutti. Le categorie tradizionali dell'esperienza, “l'amore, la famiglia, lo stato”, e gli intrecci che esse generano, non organizzano più ciò che emerge come realtà.

Il processo del ritorno a casa, e persino la narrativa del ritorno come sottogenere, occupano un posto privilegiato nella storia del romanzo. Ciò nonostante, quello del ritorno è un tema che fino a tempi recentissimi non poteva essere trattato in modo plausibile da una scrittrice che voleva narrare la vita di una donna. Le cause di questo sono ovvie: per poter tornare a casa, la si deve prima lasciare, e la posizione storica delle donne raramente ha offerto loro questa opportunità. In letteratura, quando le donne lasciano casa, lo fanno, se sono fortunate, per sposarsi e addossarsi il peso di un'altra casa, per diventare, con un meraviglioso americanismo degli anni cinquanta, “home-makers”. Se invece non sono fortunate, la loro sortita nel mondo al di fuori dei confini del regno domestico si conclude con una morte anch'essa rappresentata spesso come una sorta di ritorno a casa. Basti pensare alla Clarissa di Richardson che tormenta i propri corrispondenti annunciando la

propria intenzione di tornare “to her father’s home” [a casa di suo padre] (Richardson, 1233). Ovviamente non intende letteralmente un ritorno alla casa del padre, irrazionale e incapace di perdono, bensì la morte. La sua è l’aspirazione a fuggire la tirannia della dimensione domestica tipica del patriarcato nella casa ultraterrena del suo Signore. Per dare un’idea di quanto questa associazione tra casa e morte sia tenace, si può citare l’annuncio di un’organizzazione patriottica austro-americana pubblicata su *Der Spiegel*:

Holz für ihre letzte Ruhestätte ein Stück Heimat/ Ein Stück Heimat aus Holz/
Das Gefühl ein Stück von zu Hause zu haben./ Wir importieren für Sie Särge
aus österreichischem Holz./ Sedlak Caskets, 304 Union Street, Whitehall,
PA... [per il vostro ultimo luogo di riposo un pezzo di patria/ un pezzo di
patria fatto di legno/ la sensazione di avere un pezzo di patria./ Importiamo
per voi bare fatte di legno austriaco...]

Un altro esempio dimostra che non è solo per gli uomini del diciottesimo secolo (e per gli addetti alle pompe funebri odierni) che la partenza di una donna da casa equivale a fatalità. In *A Voyage Out* di Virginia Woolf, il viaggio di una giovane dall’Inghilterra al Sud America, un viaggio verso la maturità e l’amore, finisce inevitabilmente, e con impeccabile logica narrativa, con la morte. Non era un topos plausibile per i personaggi femminili un autentico ritorno a casa come quello dei personaggi del romanzo di Gordimer o invero del loro prototipo letterario, Ulisse, in cui il personaggio parte da casa, ha avventure, incontra avversità, cambia, ha successo e rivaluta la propria vita, e infine ritorna a casa per continuare a vivere.

Tra le donne della letteratura, coloro che lasciano veramente casa e non si sposano né muoiono finiscono per vivere un esilio consapevole e ambivalente che concede loro certe libertà, negate invece dalle costrizioni domestiche, ma le condanna in qualche modo a una relazione antagonista permanente, per quanto produttiva, con un luogo che continuerà a sembrare loro “non

precisamente casa” (e mi riferisco in particolare a Corinne di Germaine de Staël e a *Villette* di Charlotte Brontë).

1. “Sono a casa, perché io sono lui”

Per quanto il tema del ritorno, nel romanzo, sia stato territorio dei personaggi maschili, la teorizzazione tradizionale – che vede la caratteristica peculiare di questo genere letterario proprio nel rapporto con la casa verso cui tende la narrazione – ha interpretato il romanzo come qualcosa di maschile, pur canonizzando certe autrici. L’evocazione del mondo epico fatta da Lukács nella sua *Teoria del Romanzo* articola una politica della casa che è anche una politica – e politica di genere – del romanzo:

Tempi beati quelli in cui è il firmamento a costituire la mappa delle vie praticabili e da battere, e in cui la luce delle stelle illumina le strade. Tutto è nuovo, per essi, e insieme familiare, avventuroso eppure noto. Il mondo è ampio e tuttavia come la propria casa. (Lukács 57)

L’uomo infatti non se ne sta solo – i suoi rapporti con gli altri e con le forme che ne derivano, sono altrettanto pieni di sostanza di quanto lo sia egli stesso, e anzi più ancora ricolmi di sostanza, in quanto più genericamente, “filosoficamente”, prossimi e parenti della patria originaria: amore, famiglia, stato. Il dovere è per lui soltanto un problema pedagogico, un’espressione del non-essere-ancora-tornati in patria. (Lukács 60-1)

Considerato che i ritorni a casa in *None to Accompany Me* sono rappresentati come sconvolgimento o delusione delle aspettative in essi riposte, il romanzo di Gordimer sembra confermare l’idea di Lukács del romanzo come epica decaduta, documento dell’inadeguatezza “delle gesta rispetto alle esigenze interne dell’anima: bisogno di grandezza, di espansione, di totalità” (Lukács 58). Secondo la logica narrativa del romanzo di concezione

lukácsiana, l'alienazione e l'esilio cui l'individuo è condannato sono direttamente proporzionali al suo desiderio di tornare a casa. La sua esperienza conferma la totale incompatibilità tra avventura e proprietà, tra il vasto mondo e la casa. Il politico e il personale stanno su traiettorie talmente inconciliabili tra loro che un ritorno a casa come quello descritto da Gordimer sembrerebbe essere, per definizione, destinato al fallimento. Ma è esattamente qui che Gordimer – e invero altre autrici contemporanee tra cui Paule Marshall, Toni Morrison, Christa Wolf e Audre Lorde – si distaccano da Lukács e dai canoni su cui si fonda la sua teoria del romanzo. Infatti, il romanzo tradizionale reagisce alla scoperta della *Unheimlichkeit* della casa con una caduta dall'illusione in un'autocoscienza demistificata, disincantata e disillusa che si traduce per lo più nella rinuncia. Nei romanzi cui mi riferisco, invece, la disillusione e l'accettazione dei fallimenti inevitabili di una ricerca personale portano a un impegnarsi politicamente proprio in quelle situazioni che minacciano o mettono in discussione la capacità individuale di tornare a casa o di sentirsi a casa nel luogo a cui il personaggio fa ritorno. In questi romanzi, il sé non è più l'unico punto su cui si focalizza l'attenzione; la narrativa del sé serve a contrassegnare e a tracciare il percorso di una narrativa di tipo politico.

Per poter considerare il romanzo come epica decaduta, la teoria tradizionale deve leggere il ritorno a casa nell'epica, o *nostos*, come qualcosa che ripristina un ordine minacciato e che riasserisce l'identità personale e nazionale. Far questo, comunque, implica (e addirittura richiede) una dislettura del ritorno di Ulisse nell'*Odissea*, l'epica cui Lukács, così come Erich Auerbach e Mikhael Bakhtin, in modi profondamente diversi, fanno riferimento nelle loro genealogie del discorso narrativo. Sia l'affermazione di Auerbach che “si può analizzare Omero ma non interpretarlo” (Auerbach 13), che l'asserzione di

Bakhtin che “nel mondo dell'epica non c'è posto per alcun tipo di apertura finale, indecisione, indeterminazione” (Bakhtin 16), sembrano essere al servizio delle concezioni di romanzo che essi ricavano dalle proprie descrizioni di epica più che da un'attenzione all'*Odissea* stessa. Le narratologie dell'ultimo ventennio ci hanno sicuramente insegnato, se non altro, a diffidare della chiusura, soprattutto quando è rafforzata dalla retorica (se ci fosse tempo, potrei citarvi una quantità di brani che parlano di mura, ragnatele, trappole e case archetipiche). Cosa c'è in ballo in questo rifiuto di ciò che ammonta, per dirla con Auerbach, all'interpretabilità dell'epica? E la nostra cultura, cosa voleva che fosse l'epica, se le ha poi negato un accesso al presente e ha negato al presente un accesso ad essa? O, in altre parole, quali strutture fingiamo di non vedere per far sì che l'epica rimanga quella forma sicura di sé, chiara e autoreferenziale di cui il romanzo è un discendente decaduto (per Lukács) o felice (per Bakhtin)? Se l'epica precorre il romanzo, che è però diverso da essa, quali aspetti del romanzo – e anche quali romanzi – ne vengono esclusi? E questo non dall'epica stessa ma dai critici arbitri della storia letteraria che danno versioni di epica al servizio di un certo tipo di letteratura che è a sua volta, ovviamente, al servizio di un certo tipo di politica. Infatti se diamo un'occhiata veloce, o meglio, interpretativa, al ritorno a casa di Ulisse, troviamo ben poco della chiusura, decisione e determinazione (Bakhtin), della lucidità (Auerbach), dell'essenzializzazione della vita (Lukács) che distinguono l'epica dal romanzo.

In realtà, troviamo una confusione di intreccio politico e edipico e una resistenza alla chiusura impensabile nella stragrande maggioranza dei romanzi. Vorrei ora brevemente ricordare ciò che rimane irrisolto alla fine dell'*Odissea*. Innanzitutto c'è l'intreccio edipico carico di tensione tra Ulisse, Telemaco e Laerte, una costellazione la cui fecondità narrativa è repressa dalla loro necessaria alleanza contro i Proci, ma che sembra destinata ad esplodere

al momento in cui il nuovo ordine entrerà in vigore. Inoltre, la pace con cui si conclude l'*Odissea* non è, in definitiva, una conquista di Ulisse ma degli dei che, disgustati da un massacro che rischia di sfuggire di mano, impongono una tregua *ex machina*: solo le esortazioni di Atena a controllarsi e un'amnesia generale mettono fine alle uccisioni che si susseguono al ritorno di Ulisse. Un assetto politico basato sulla dimenticanza è veramente ingegnoso (e probabilmente l'unico modo di mettere fine al tipo di guerre che si fanno al giorno d'oggi) ma non è in accordo con l'*ethos* della memoria e del racconto che ha governato l'*Odissea* fino a questo punto. Infine, Ulisse non torna a casa per rimanerci: per garantire la pace imposta dagli dei, deve intraprendere un viaggio via terra verso un luogo dove il vocabolario di esperienza degli abitanti non comprende i segni del suo eroismo. La narrazione del ritorno genera questioni che rimangono potenti e irrisolte alla fine dell'epica.

Il ritorno a casa implica l'asserzione, o l'ammissione, che si appartiene a un luogo e non ad altri perché di là si è partiti. Implica quindi un movimento associativo verso un complesso di determinanti geografiche, sociologiche, famigliari e psicologiche a cui fanno appello per la propria legittimazione i movimenti anticolonialisti di liberazione così come quelli nazionalisti di destra. Nel saggio "Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?" [Politica femminista: cosa c'entra la casa?], Bidy Martin e Chandra Talpade Mohanty ci mettono in guardia contro "la ricerca di luoghi sicuri e concezioni di comunità sempre più ristrette" basate su "nozioni indiscusse di casa, famiglia e nazioni" (Martin e Mohanty 191-92), ricerca non diversa da quelle letture di Omero a cui ho fatto riferimento. Martin e Mohanty richiamano l'attenzione su come "essere a casa" comporti una forma di cecità alle "demografie nascoste di certi luoghi", ai processi che rendono un posto "casa" per una persona e contemporaneamente lo rendono "non casa" per un'altra. La casa, suggerisce questa relatività del privilegio, è un luogo illusorio che

richiede "l'esclusione di storie specifiche di oppressione e resistenza, la repressione delle differenze persino dentro di noi" (Martin e Mohanty 196). Riconoscere la pluralità e l'ambivalenza della casa porta necessariamente a una narrativa politica che risponde alle richieste contrastanti indirizzate sia verso il luogo definito casa, sia verso ciò che significa la casa per una persona cambiata durante il ritorno.

2. "Chi parte è mai chi ritorna?" (Gordimer, *None* 135)

Come ho già detto, solo di recente la partenza di una donna da casa è divenuta un evento talmente comune che lo scandalo del suo ritorno non mina poi la sua autorità di fare commenti critici sulla sua casa. Per esempio, è impossibile immaginare la Lucy Snowe di *Villette* di Charlotte Brontë o la Corinne del romanzo omonimo di Germaine de Staël, che ritornano senza problemi a casa dei genitori per riconciliare i frutti dell'esilio con il conforto della casa. Lucy Snowe non ha casa; è stata obbligata dalla morte dei membri della sua famiglia e della sua benefattrice a cercare lavoro fuori dall'Inghilterra e l'esilio diventa la condizione necessaria per tutte le soddisfazioni che il romanzo le concede. Corinne è stata costretta a scegliere l'esilio da una matrigna puritana che, disapprovando il suo desiderio di lasciare la casa scozzese del padre defunto per andare in Italia, paese natio suo e della madre anch'essa defunta, le comunica che è libera di fare ciò che vuole, ma la avverte che se dovesse scegliere di fare qualcosa che la disonorasse agli occhi della gente, dovrebbe, per rispetto verso la famiglia, cambiare nome e farsi credere morta. Entrambe le protagoniste pagano per la libertà di vivere dove possono lavorare e mantenersi. Quando Lucy Snowe, disperata, entra nel confessionale della cattedrale di Villette e rivela al prete, "Mon père, je suis protestante"

[Padre, sono protestante] (Brontë 233), essa dichiara la sua identità nei termini della sua alienazione, e lo fa in una lingua straniera, con un prete francese cattolico di Labassecour in Belgio. Il ritorno a casa di Lucy non avrebbe senso (in Inghilterra non ha né una città natale né una famiglia, e inoltre nessuno è interessato a un'insegnante inglese). Corinne torna veramente in Inghilterra e Scozia, ma rimane in incognito per ritornare poi, disperata, in Italia. Ovviamente la storia di Corinne come quella di Lucy dipendono dalla loro incapacità di tornare alle proprie "case paterne". Entrambe le storie si fondano sul fatto che le eroine forgiavano la propria vita, se non al di fuori del sistema patriarcale, almeno a qualche distanza da ciò che potremmo chiamare il *nom propre du père*, il patronimico. Credo inoltre che i loro ritorni sarebbero tanto inverosimili in letteratura, quanto impossibili in pratica, nonché ideologicamente controproducenti. È impossibile pensare che Lucy possa tornare a casa come fa Janie in *Their Eyes Were Watching God* di Zora Neale Hurston. Non si può immaginare un interlocutore come l'amica di Janie, Phoebe, che sfida il disprezzo della comunità per ascoltare il racconto delle avventure di Janie lontano da casa. Se Lucy Snowe tornasse in Inghilterra dovrebbe nascondere la storia di una vita gratificante sul continente. Gli eventi più significativi in *Villette*, la quasi-confessione di Lucy, il suo travestirsi da uomo e persino la corte al signor Paul non si potrebbero includere in un racconto volto a ristabilire il suo buon nome in Inghilterra. Ovviamente è essenziale per il lascito del personaggio Corinne – come per quello del romanzo omonimo – che la sua riunione con l'altra figlia di suo padre e il fatto che sia lei a istruire la figlia di questa sorellastra, avvengano sotto l'egida materna dell'Italia. Qualunque tentativo di rivalutare il romanzo alla luce del tema del ritorno a casa deve tener conto di quanto la narrativa del *nostos* al femminile sia recente, e radicale. Come forma narrativa che

demistifica la casa a cui i protagonisti fanno ritorno, il *nostos* genera una tensione produttiva tra la pretesa di appartenere a un luogo in virtù delle proprie origini e un'alienazione dalla realtà socio-politica di quel luogo (e persino una repulsione verso di essa). Forse è per questo motivo che alcune delle più importanti scrittrici contemporanee hanno trovato il *nostos* una forma congeniale all'esplorazione dei conflitti tra le esigenze di una vita personale essenzialmente borghese e i molteplici impegni politici che minano il conforto raggiunto dalla trama della realizzazione di sé. Varianti di *nostos* strutturano molte opere di autrici come Christa Wolf (*Kindheitsmuster* e *Kassandra*), Paule Marshall (*The Chosen Land*, *The Timeless People*, *Brown Girls*, *Brownstones*, *Fraise Song for the Widow*, *Daughters*), Toni Morrison (*Beloved*), Gloria Naylor (*Mama Day*) e, come ho detto all'inizio, Nadine Gordimer.

L'uso che Gordimer fa del *nostos* è estremamente esplicito nel mettere il romanzo tradizionale al servizio di un programma indifferente, o anche avverso, al soggetto borghese. L'autrice costruisce un ritorno politicizzato e non sentimentale da una partenza per un viaggio che è essenzialmente personale. È stato questo a suggerirmi la possibilità di vedere i risvolti politici della trama personale in termini di struttura dell'epica. Sia in *Burger's Daughter* (1979) che in *A Sport of Nature* (1987), troviamo donne borghesi bianche che lasciano il Sud Africa per poi ritornarvi. *Burger's Daughter* usa il tema del *nostos* per documentare la presa di coscienza di Rosa Burger: lavorare per la liberazione del Sud Africa significa lasciare ai sudafricani neri l'autorità di scrivere la trama della rivoluzione. Questa autorità era stata il modo del padre, attivista e martire, di partecipare alla lotta a cui lei stessa aderisce. I capitoli finali del romanzo suggeriscono che le narrative politiche e personali in cui Rosa si è trovata fin dalla nascita, e che hanno dettato le sue

azioni in Sud Africa e la sua decisione di andarsene, sono divenute completamente irrilevanti per il processo a cui lei ha ridedicato se stessa – oppure rilevanti solo in quanto le permettono di funzionare all'interno di una trama costruita da qualcun altro. Il romanzo suggerisce che, dopo il massacro di Soweto, si risolve il “conflitto umano tra il desiderio di vivere una vita privata e personale e l'opposta esigenza di responsabilità sociale verso i propri simili” (Gordimer, *What Happened* 17). Ma non si risolve narrando, e narrando la propria storia personale che era stata il tema di *Burger's Daughter*, bensì andando oltre e subordinando la ricerca di sé a un movimento le cui strategie e i cui obiettivi sono definiti proprio da coloro la cui ricerca di sé è stata resa invisibile e impossibile dall'*apartheid*. Rosa non può tornare a casa finché non capisce l'oscenità del privilegio di cui ha goduto in Sud Africa (anche il privilegio della persecuzione e del martirio), e finché non è pronta a lasciarlo a coloro per cui il Sud Africa è più propriamente casa.

In *Burger's Daughter* Rosa Burger deve riconoscere che la lotta contro l'*apartheid*, lotta ereditata dal padre e da lei sottoscritta, non è veramente sua e che i suoi interessi non sono gli stessi del movimento. Il romanzo è ancora focalizzato sulla soggettività individuale come registro di questa presa di coscienza. *A Sport of Nature*, anziché investigare la soggettività della protagonista, esplora, attraverso il racconto idiosincratico della vita di una sudafricana bianca, il processo per cui i sudafricani neri sono autori e protagonisti della loro rivoluzione. Se *Burger's Daughter* tratta dell'autoanalisi e della retrospettiva, *A Sport of Nature* parla di “una vita che si muove sempre verso un momento, senza essere cosciente né di questo momento né di cosa quel momento possa essere, e ciò attraverso un metro non accessibile ad altri” (Gordimer, *Sport* 341). Il *nostos* di Rosa Burger è completamente frutto della decisione del personaggio, quello di Hillela, la

protagonista di *A Sport of Nature*, è una casualità storica. Mentre Rosa lascia il Sud Africa per allontanarsi quel tanto che è necessario per riuscire a capire chi è a livello personale e politico, Hillela se ne va in compagnia di un giornalista con cui fa amicizia quando viene cacciata dalla casa della zia che ha scoperto la sua relazione con il cugino. *A Sport of Nature* traccia il percorso delle imprese di una donna con un enorme appetito eterosessuale e il talento per soddisfarlo. Le avventure sessuali di Hillela, che non a caso è la moglie di un rivoluzionario nero, Whaila Kgosane, ucciso dal governo sudafricano mentre si trova in esilio, la portano in contatto, più o meno casualmente, con diversi movimenti di liberazione di vari paesi africani. Alla fine, Hillela torna a casa mentre accompagna il suo secondo marito, il presidente rivoluzionario di un altro paese africano che è anche presidente dell'OUA, alla cerimonia per proclamare “il nuovo stato africano che una volta era il Sud Africa” (Gordimer, *Sport* 337). È impossibile far combaciare la traiettoria della partenza e del ritorno di Hillela con la trama di liberazione che si realizza alla fine di *A Sport of Nature*, sebbene sia solo focalizzandosi su Hillela che il romanzo riesce a narrare un evento che nessuno scrittore bianco ha l'autorità di rappresentare. La scena finale del romanzo ci mostra Hillela che guarda mentre viene issata la bandiera del nuovo paese. Anche se questo momento sembrerebbe rappresentare la fusione e la risoluzione della trama personale e di quella politica, il passo, narrato dal punto di vista di Hillela, fa riferimento alla nuova nazione come al “paese di Whaila”. Questo segna la dissociazione finale e definitiva di Hillela dalla causa di cui sta celebrando il successo. A differenza del *nostos* di Rosa Burger, la narrativa del ritorno di Hillela in Sud Africa l'ha portata oltre il momento di un possibile ritorno a casa.

3.

Casa: quella parola quieta: rappresentazione, teatro, spettacolo pirotecnico di emozione per coloro che tornano da guerre, bando, esilio, e che hanno dimenticato ciò che la casa era o che hanno sofferto perché non riuscivano a dimenticare. (Gordimer, *None* 44)

In “Generation”, poesia del 1966, Audre Lorde chiede

Ma chi ritorna
dalle serrate città della menzogna
avvisando
la strada verso il niente
scivola per il nostro sangue
avvisando
non serve bere il fiume
per tornare a casa
abbiamo comprato ponti
con l'oro insanguinato delle nostre madri (Lorde 37)

La poesia di Lorde parla delle esperienze di donne lesbiche di colore che possono lasciare e lasciano veramente casa, e dei rischi e costi del ritorno. Il suo racconto della partenza da casa in *Zami* ricorda molto le narrative tradizionali della ribellione e dei tentativi di autorealizzazione degli adolescenti. Con l'avvertimento “non serve bere il fiume/ per tornare a casa”, Lorde rompe con la narrativa della disillusione e della rinuncia riconoscendo che il ritorno non è mai semplicemente un rovesciamento della partenza e che bere il fiume non ci farà accettare né i grovigli che abbiamo ereditato né le bugie che ci siamo e ci sono state dette. Il processo di costruire ponti, di creare nuove metafore (sempre provvisorie) favorisce un ritorno che evita le insidie della rinuncia e della rassegnazione, sebbene il ritorno stesso rimanga un procedimento difficile e comunque costoso. Per Lorde come per Gordimer, il *nostos* è caratterizzato non dalla rinuncia, ma dalla coscienza dello

“spargimento di sangue nel fallimento”, che richiede dedizione alla politica di cambiare la casa, inevitabilmente inospitale, cui si fa ritorno.

Le teorie del romanzo che continuano a rafforzare i canoni tradizionali mentre fingono di sostenere criteri alternativi e secondari (tutte le letterature che hanno ancora bisogno di un genitivo descrittivo o di un aggettivo) ci chiedono di considerare tutto ciò che non rientra nel canone come esterno al territorio della teoria del romanzo. Quello di cui abbiamo bisogno è una teorizzazione del romanzo che comprenda, o almeno faccia loro spazio, i testi per cui abbiamo finora sviluppato teorie dell'eccezione. E qui il romanzo può davvero voltarsi indietro verso il suo antenato epico per avere una convalida sia dei propri temi che della sua politica.

Alla fine di *None to Accompany Me*, la donna bianca congela i suoi legami personali, vende la propria casa, va a vivere come inquilina nella casa di un attivista nero diventato imprenditore e si immerge in politica. I reduci neri sono coinvolti nel tentativo di giustificare le tattiche terroristiche con cui hanno vinto, dall'esilio, la loro rivoluzione, di fronte a degli elettori che chiedono una democrazia che però non è ancora al sicuro dagli attacchi della destra. Il rapporto di ciascuno con “l'amore, la famiglia, lo stato” – equazioni che regolano le richieste di genere e razza, del personale e del politico – cambia nella retrospettiva che segue il nuovo assetto politico. Se il romanzo è il genere letterario della *homelessness* [l'essere senza casa] sia nel senso trascendentale di Lukács che nel senso più concreto e banale, esso è conforme allo spirito dell'epica come la intendo io, precisamente sotto questo aspetto. Infatti, l'epica parla comunque di una nostalgia di casa non placata dal ritorno, perché il periodo di assenza e l'assenza stessa hanno cambiato sia l'individuo sia la casa. E questo a tal punto che non è solo una questione di identità recuperata, ma di identità determinata da una molteplicità di fattori e

irretita in un tessuto di perdita, ritardo e incommensurabilità. Il lascito dell'epica al romanzo, la trama del ritorno, rende possibile una narrativa del sé che va oltre il sé per affrontare le richieste di un soggetto coinvolto nella politica della casa.

(Traduzione di Alice Bartolomei)

Marina Camboni

Dall'una all'altra madre: figure d'identità e figure di lingua nell'opera di H.D.

In una veste senza cuciture
e un mantello variopinto
sto nel crocicchio, all'incrocio dei miti
in attesa di Nessuno.
Fui, sono, sarò
adesso.

(Cordelia Edvardson, "Schlußwort")

Se oggi propongo una lettura del motivo di Persefone e Demetra nell'opera dell'americana H(ilda) D(oolittle), inserendolo nel percorso dell'immaginario disegnato dai suoi testi, è innanzitutto per meglio mettere a fuoco le immagini attraverso cui si sono formate e trasformate una identità femminile e una soggettività discorsiva che si riverberano sul nostro presente. Poiché l'opera di H.D., che copre un arco di oltre sessant'anni, dal 1912 agli inizi degli anni settanta, ha radici tanto nella liberazione emancipatrice del femminismo di inizio secolo quanto nell'estetica modernista, è stato possibile delineare anche un cammino della coscienza di sé espressa dalle donne del nostro secolo. Questa coscienza, portando sulla scena della cultura una non mediata visione del mondo, ha definitivamente incrinato la monolitica universalità patriarcale demolendone i presupposti e aprendo la strada alla dualità prima, e ora alla

molteplicità delle voci attraverso cui parla la coscienza critica di questa fine-secolo. Privilegiando l'arte e la finzione sulla realtà, la singola donna sulla collettività, e quindi invertendo il percorso che vuole la storia come misura e contenitore dell'individuo, mi è stato possibile inoltre individuare i nodi della storia letteraria ancora passibili di riscrittura. Per ultimo, allineando, ma non appiattendolo, la mia prospettiva critica con quella della scrittrice, ho potuto anche intravedere le relazioni interne ai movimenti letterari e di questi con le circostanze storiche da un'angolazione che può costituire il punto di partenza per una ricomposizione del quadro modernista.

Vorrei iniziare con una breve considerazione sull'immaginario quale luogo in cui storia, cultura e letteratura si incontrano vuoi nella scena storica stessa, vuoi nel lavoro critico e interpretativo. Se nel passato la critica letteraria a piene mani ha cercato nella storia e nelle biografie le radici su cui far crescere e inverare le opere, oggi è piuttosto la Storia a narrarsi come intreccio di storie, come prospettiva parziale e affabulatoria, come consapevole costruzione di miti. In questa inversione di tendenza è sotteso il riconoscimento del ruolo centrale che l'immaginario svolge nei processi storici, investendo tanto le minime vite private quanto le ideologie collettive.

E tuttavia, se la narrazione letteraria ha conquistato uno spazio modellizzante nel discorso storico non è senza ragione. I massimi scrittori europei della prima metà del Novecento ci hanno dato opere narrative di grande impatto in cui vicenda biografica, storia collettiva, riflessione filosofica si intrecciavano sulla scena immaginaria. Nei romanzi di Proust e di Richardson, di Woolf, Mann, Musil, e Svevo, l'individuo si riconosce soggetto umano, uomo e donna, essere moderno, attraverso l'atto stesso del narrarsi. Disancorando la propria soggettività dal tempo cronologico, il/la protagonista incardina gli eventi in quello interiore dove, per adottare le parole di

Bachelard, “la coscienza immaginante si trova ad essere, con estrema semplicità, ma anche con estrema purezza, una origine” (1975, 14).

Negli anni più recenti sono stati gli scrittori dei paesi cosiddetti emergenti, da Borges a Marquez a Lispector, da Isabel Allende a Salman Rushdie; o scrittori di minoranze all'interno di culture egemoni, come Toni Morrison, che hanno usato l'immaginario per farci entrare nel cuore di un'identità personale intessuta in una rete di relazioni mobili, umane e cosmiche, che investono passato e presente, che limitano ed espandono, moltiplicano e annientano l'individuo stesso; una rete in cui realtà e fantasia, fatto e magia cessano di opporsi e fluiscono uno nell'altro. È attraverso il loro immaginario che ha trovato voce il soggetto dei nostri giorni, chiamato all'avventura del nuovo secolo.

Nella prima metà del Novecento il rapporto tra vicenda biografica individuale e storia, fra immaginario personale e collettivo, è quanto mai stretto, anzi ineludibile quando il fuoco dell'osservazione si concentra sulla letteratura prodotta da donne.

L'intreccio fra azione politica e i suoi effetti nell'immaginario è tale che la storia delle donne oggi non può essere letta indipendentemente dalla letteratura che esse hanno saputo produrre, non tanto nella sincronia quanto nella diacronia. Le dimostrazioni delle suffragette, le loro azioni sono proseguite nel *Pellegrinaggio* della Miriam di Dorothy Richardson o nella *Stanza tutta per sé* di Virginia Woolf. Le parole di queste ultime hanno a loro volta contribuito all'autorappresentazione delle donne degli anni sessanta e settanta, facendoci uscire dalle morte paludi del secondo dopoguerra. L'intreccio fra immaginario e azione, fra arte della parola e movimento della storia è tale da potersi configurare come un ripercuotersi di onde sismiche. In questo senso l'immaginario, a cui le opere letterarie attingono, apre il tempo proiettando il passato verso il futuro.

Entro questo movimento vorrei inserire l'opera di Hilda Doolittle, le cui prime poesie nascono sulla spinta dell'emancipazionismo di inizio secolo ma la cui produzione degli anni della maturità, tuttora in parte inedita, anticipa e stimola il pensiero letterario, critico e politico dei nostri giorni. La sua produzione può considerarsi paradigmatica di un percorso dell'immaginario femminile che ha inizialmente teso ad occupare territori della cultura fino ad allora preclusi (vedi in Woolf l'ansia di imparare il greco e il fascino per la greicità nella stessa H.D.) e quindi progressivamente definito il proprio spazio, costruito una propria semiosfera e mitosfera.

Nell'immaginario di William Morris la statua di donna creata e amata da Pigmalione, bella come una scultura greca, si anima di vita per accondiscendere alla passione di lui e renderlo felice; nell'immaginario di H.D. quella statua vuole uscire dalla nicchia in cui è stata posta dal desiderio maschile e rendere felice se stessa. Quella nicchia è il luogo da cui prende avvio nella sua opera la ricerca di identità e di parola.

H.D. è consapevole però della tensione che la donna reale vive, da un lato condizionata dalla doppia forza della tradizione e dell'attrazione sessuale che la vuole oggetto entro la zona d'influsso maschile, dall'altro mossa, interiormente e collettivamente, ad affermarsi come soggetto e a confrontarsi con il proprio desiderio. In “Helen” (1924), Elena di Troia, immobile e bianca, passiva e silenziosa come una statua, è annichilita dall'odio mortale che l'Occidente le riversa addosso. Quest'odio è l'altra faccia dell'amore e solo più esplicitamente rivela l'effetto distruttivo sulla destinataria. Ma nel poema *Helen in Egypt*, pubblicato nel 1961, Elena, divenuta soggetto di parola non solo rielabora tutti i miti che la riguardano dal suo punto di vista, ma assume la propria responsabilità nella storia.

Innestandosi nel cuore mitico del narrarsi patriarcale, là dove la parola è

verbo, creazione e trascendenza, H.D. crea le proprie figure di identità, una propria genealogia, definisce il suo spazio, rivisitando e disaggregando miti, straniando la parola e la figura, lasciando che l'immaginario operi la trasformazione. In *Bid Me To Live (A Madrigal)*, H.D. fa affermare alla protagonista: "La storia (ovvero il romanzo) deve scrivere me, deve creare me" (181).

Nella sua opera il soggetto che si costruisce nel narrarsi si riconosce nell'immagine che crea. E tuttavia quell'immagine non è prodotto di un gioco di specchi, ché prima del narrare non esiste né soggetto né oggetto. Esiste solo un dato: un corpo con delle coordinate anagrafiche e storiche che costituiscono solo un posizionamento oggettivo nello spazio sociale e storico. Il soggetto di parola e l'oggetto proiettato da questa sono l'uno e l'altro prodotto di un affabularsi in cui l'immaginario filtra il passato e presente, li mette in moto liberandoli dai limiti in cui, quale *datum*, sono costretti. Soggetto e oggetto, come nel titolo di uno dei primi romanzi, *HERmione*, si riflettono, come il pronome soggetto e quello complemento.

"Hermes of the Ways" (1912), la prima poesia di H.D., è già una immaginaria ridefinizione del luogo verso cui si dirige colei che rinuncia ad essere oggetto. Come Ermes, "che guarda in tre direzioni" chi parla aspira a esplorare altri spazi, ad aprirsi a più possibilità. Giardino di mare, *Sea Garden*, si intitola la prima raccolta di poesie di H.D., pubblicata nel 1916. Qui ella mette in scena la ricerca di una via d'uscita dal giardino coltivato da mano d'uomo, e alla rosa-donna sensuale e immobile della tradizione letteraria, ella contrappone una rosa scarna e essenziale, che aspira a lasciarsi portare dal vento e maltrattare dagli elementi, a subire le conseguenze della libertà di movimento. Oltre il giardino. Oltre la nicchia.

Nell'immaginario mondo di *Sea Garden* la donna *fin de siècle* perde ogni consistenza fisica e visibilità. Al suo posto agiscono entità e forze incarnanti

emozioni e tensioni, aspirazioni e desideri nella forma di figure linguistiche e mitiche che proiettano un mondo classico idealizzato dove, diversamente che nel presente, arte, bellezza e collettività si incontrano. Le poesie ricordano alcuni quadri metafisici di De Chirico, dove il tempo si ferma e, nella commistione con l'*arché* mitologica del mondo greco, rinuncia a definirsi, diviene metafisico. I versi della scrittrice moderna si innestano direttamente sulle liriche di Saffo accedendo così all'universo atemporale dell'arte, liberi dalla datata sentimentalità della poesie femminili ottocentesche.

Di soggetto, in queste prime poesie, sarebbe erroneo parlare. Se v'è qualcosa da cui ha origine la scrittura è la coscienza che non esiste soggetto. Che la parola è voce senza corpo. Il discorso poetico nasconde il soggetto emittente, lascia spazio al mondo, fa agire tensioni e desideri quasi fossero forze autonome. Sottraendo un corpo umano e femminile alla voce, H.D. fa, di questa immagine sonora, un'eco senza corpo. L'io poetico, scardinato da un'identità storica particolare si proietta in un tempo mitico non tanto precedente, quanto alternativo al tempo storico.

Nella superficie di scritture manifestamente diverse H.D., come Gertrude Stein, opera, nelle opere più sperimentali, allo stesso fine. Occultamento dell'individuo storico, liberazione della voce che costruisce figure mitiche nel caso di H.D., figure di linguaggio nel caso di Gertrude Stein. Se volessimo enucleare aspetti trascurati del modernismo basterebbe seguire e adattare a misura della costruzione critica quanto Gertrude Stein affermava in "Composition as Explanation":

La sola cosa che è differente da un tempo all'altro è ciò che si vede e ciò che si vede dipende dal modo in cui tutti fanno tutto... Niente cambia da una generazione all'altra eccetto la cosa vista e questo fa una composizione. (21)

Come per la composizione letteraria, allora, la differenza fra la

“composizione” critica di una generazione e quella della successiva dipenderebbe dalla prospettiva differente da cui si guarda ai testi, alle autrici e agli autori. Nel nostro caso alla prospettiva teoricamente universale del “critico” si sostituirebbe quella sessuata dalla “critica”. E se la donna critica oggi allineasse il proprio sguardo con quello della donna scrittrice modernista, allora la sua composizione sarebbe doppiamente rimossa da quella dei critici che hanno dominato la scena dell’interpretazione modernista.

Se prendessimo la prospettiva di H.D. per definire la poetica del primo modernismo, accantonando la concezione fondata sul più tardo teorizzare eliotiano, avremmo una ben diversa visione del soggetto poetico. La poesia imagista di H.D., a detta di Pound (modello per eccellenza dell’avanguardia anglo-americana), non ci guida verso l’oggettivazione del soggetto nell’oggetto ma ci rappresenta la voluta rinuncia a un luogo, un corpo, un’identità subalterna socialmente o anche culturalmente. I suoi versi testimoniano la genesi di quella parte del modernismo che affonda le radici non tanto in un’estetica letteraria quanto in una politica femminista e emancipazionista; non tanto in un teorizzare filosofico quanto nello “spaesamento” dell’espatriata/o che apre le frontiere del tempo e dello spazio culturale, alla ricerca di nuove sintesi. Emblematica di questa genesi la famosa rivista *The Egoist*, di cui furono animatori H.D. e Pound, Eliot e Aldington, nata dalla femminista *New Freewoman*, a sua volta succeduta all’originaria *The Freewoman*.

Il soggetto universale che ha egemonizzato la poetica modernista, che ha riempito di sé antologie e storie letterarie, ha dimenticato la sua origine nonché la pluralità dei soggetti politici e culturali e dei discorsi a cui aveva attinto e in cui avevano trovato egualmente voce le esperienze delle donne e le ansie degli espatriati. La perdita del corpo che si nasconde dietro l’assenza di soggetto nella scrittura di donne americane come H.D., Stein, Marianne

Moore racconta tuttavia un’altra storia ancora: quella del rigetto di un’identità sociale appiattita sul materno, ovvero sulla produttività-utilità del corpo femminile, per rivendicare l’inutilità della donna artista e realizzare una forma di sintonia e parità letteraria con lo scrittore uomo. L’estetica e l’arte divengono così portatrici di un’istanza emancipazionista.

Come la storia collettiva, così la storia umana e letteraria di H.D. non si è fermata a questo primo stadio. Se nelle sue prime poesie l’allontanamento dalla donna-madre vittoriana si accompagnava all’attesa di un paritario scambio intellettuale oltre che sessuale con gli uomini detentori del verbo, e la giovanile ispirazione alla libertà unita al senso di potere di trasformazione si proiettavano nelle immagini delle mobili ed eteree ninfe della mitologia greca, dopo la prima guerra mondiale, con il carico personale di sofferenze che l’accompagna¹, H.D. si riconosce in altre figure mitiche. Attraverso la coppia Demetra-Persefone in particolare, riscrive e reinterpreta la propria storia, rielabora il duplice lutto dell’allontanamento dalla madre e del tradimento del compagno uomo. Attraverso le due donne mitiche ella dà anche forma, racconto dopo racconto, al mutare della coscienza dell’artista scrittrice. Il discorso narrativo diviene luogo e mezzo di costruzione di un soggetto pieno.

Negli anni venti e trenta l’enfasi cade su Persefone quale donna rapita alla pienezza e alla felicità, costretta a vivere nel regno della morte. Nei racconti, nei romanzi e nelle poesie H.D. rappresenta il doppio movimento di Persefone-donna che vive nella notte dell’interiorità la perdita di sé causata dal suo rapporto con l’uomo; e di Demetra-scrittrice che affida all’immaginario e alle parole il compito di recuperare Persefone dall’oscurità, tessendo e ritessendo storie che la portino alla superficie della vita piena, e al mondo. Due romanzi autobiografici in particolare, forse lo stesso romanzo originariamente, ripropongono il mito: *Asphodel*, degli anni venti, rimasto

inedito fino al 1992; e *Bid Me To Live (A Madrigal)* scritto intorno al venti, rielaborato alla fine degli anni trenta e ancora negli anni quaranta, compiuto e pubblicato infine nel 1959².

In *Asphodel* la protagonista Hermione si identifica con la Persefone rapita. Come un leitmotiv il verso “*Non ci sono campi d’asfodelo da questo lato della tomba*” (135, 139) e la considerazione che “*I fiori calpestati mandano un profumo più dolce*” (137, 147) ricorrenti nella mente di Hermione, condensano la sua sofferenza. Ella sente che, al pari del rapitore di Persefone, il marito ha calpestato i fiori dell’amicizia, dell’amore, della solidarietà letteraria che li avevano uniti. Hermione pensa a sé come a “*Persephone in Hell*” (168)³. Questa donna all’inferno è colei che vive il tradimento del marito come una rivelazione della profonda differenza emotiva, dell’impossibile solidarietà fra uomo e donna. Profondamente sola, ella ora cerca “*sé in se stessa*”, tenta di “*darsi la nascita*” (145).

Alla Hermione all’inferno di *Asphodel* corrisponde la Julia della prima parte di *Bid Me to Live (A Madrigal)* chiusa in “*una stanza che è una tomba*” (119). In questo romanzo, non solo Julia è ancora Persefone ma il marito è esplicitamente “*Dite degli Inferi, marito di Persefone*” (141). Il senso di morte, di perdita di sé tuttavia è associato non solo al tradimento del marito ma anche al venir meno della solidarietà e del riconoscimento letterario dell’amico scrittore Rico (alter-ego di D.H. Lawrence). Rico, a cui Julia ha mandato una poesia intitolata “*Orfeo e Euridice*”, le rimprovera di aver dato voce ad Orfeo, di non essersi limitata a rappresentare Euridice. Riflettendo sull’atteggiamento di Rico, Julia pensa:

Rico con tutta l’accettazione dei versi di lei le aveva gridato in faccia il suo uomo-è-uomo, donna-è-donna; il suo stridulo grido di pavone suonava come grido d’amore e di morte per la loro generazione. Lui sarebbe stato capace di

morire per ciò in cui credeva, sarebbe morto probabilmente. Ma quello era il suo problema. Era il problema dell’uomo, dell’uomo artista. Ma c’era anche la donna, non solo la grande dea-madre che lui venerava, ma la donna dotata come l’uomo, con gli stessi ma anche con altri problemi. (136)

Alla fine di questo romanzo, tuttavia, Julia esce dalla stanza- tomba, assume la propria autorità di scrittrice e afferma la sua voce profetica. È questo l’elemento narrativo che maggiormente rivela il percorso compiuto dall’autrice, che nel personaggio si rispecchia, nell’arco di tempo intercorso fra i due romanzi. Hermione di *Asphodel* soffre come Persefone ed è impotente come Demetra. In *Bid Me To Live* Julia riesce a far sì che l’io-scrittrice-Demetra liberi e salvi l’io-donna-Persefone.

Le due figure di madre e figlia, donna e scrittrice si ricongiungono nelle opere scritte da H.D. durante la seconda guerra mondiale. C’è un racconto in *Within the Walls* intitolato “*Prima della battaglia*” (Londra 1941) dove l’io narrante, in preda al terrore dei bombardamenti, incapace di rivolgersi alla Madonna, “*Sancta Dei genitrix*” per chiederle sostegno, si rivolge al più potente Dio dei Salmi, al Dio pastore, perché la porti via da questa valle di lacrime. Quasi in risposta alla sua preghiera, poco dopo, arriva la figlia, vestita con un abito a fiori, immagine stessa della primavera. Da quel momento in poi la storia ruota intorno al rapporto madre-figlia. La figlia è la fanciulla Persefone che porta vita alla madre. Ma, in un sogno, è la madre della narratrice, morta da anni, “*sposata a Dite-morte*”, Persefone anch’essa, che si ripresenta alla figlia.

Nel racconto, fra realtà e sogno si completa il percorso circolare che unisce la madre alla figlia e la figlia alla madre di generazione in generazione, e si riavvia il ciclo della vita. Nel mezzo della morte provocata dai bombardamenti, la narratrice conclude: “*Lei ed io insieme abbiamo riportato la primavera. La*

guerra è finita”. Le immagini che salgono alla coscienza nella visione e nel sogno, sono per H.D. le forme in cui ci vengono rivelate le verità del mondo e il nostro progetto nel mondo. Sono elemento essenziale di consapevolezza e cambiamento e, come nel racconto, nella sua opera sono il perno della revisione mitica e della sua originale costruzione mitopoietica. Nel sogno, come nella visione, il tempo si apre. Nell’immagine onirica la monoreferenzialità linguistica e simbolica ma anche la linearità della storia raccontata alla luce della cultura e della coscienza si dissolvono per farci attingere invece alle fonti della storia stessa, alle nuove combinazioni possibili di materiali originari o sedimentati, ridando al caso il posto sottrattogli dalla causalità deterministica che vorrebbe continuità anziché trasformazione.

Pur facendo proprio il procedimento di condensazione e trasposizione del sogno di cui Freud aveva teorizzato i processi, H.D. ne stravolge la chiave interpretativa. Il sogno-visione è per lei molto vicino a quella che Michel Foucault nella sua introduzione a *Sogno ed esistenza* di Binswanger, chiama “esperienza immaginaria” che “rientra nell’ambito della teoria della conoscenza” (35-6). Il sogno, scrive Hilda Doolittle nella *Trilogia* è “lo Spirito santo”, “forma d’ispirazione.... accessibile a tutti”, “fa da mediatore, da interprete”, “tuffa il futuro più lontano / nella più remota antichità”, esprime “la filosofia più profonda” (63).

Ne *I segni sul muro*, l’opera a cui ha consegnato il resoconto della sua analisi con Freud, H.D. narra di un sogno ricorrente, in cui la figura di una Principessa neonata – che Freud interpreta come aspirazione dell’analizzata a farsi promotrice di una nuova religione – è per lei proiezione di un sé trascendente. L’immagine che si presenta alla coscienza durante il sogno è per H.D. prodotta da quella conoscenza profonda che nelle culture del passato ha dato corpo e nome a divinità come Ra, Iside, Ka: figurazioni immaginarie di

un sé alto che hanno alimentato la nostra cultura.

Come nel racconto, in cui il sogno e il caso creano le condizioni della trasformazione, così nel secondo libro della *Trilogia*, composto nel 1944, la visione provocata dal desiderio del Padre, ma propositasi in suo luogo, proietta nella mente dell’io poetico l’immagine di una Signora in bianco. La Signora, pur ricordando la Madonna, è vestita come Cristo nell’Apocalisse e al momento della trasfigurazione, e non ha in braccio un bambino, ma “il libro non scritto del nuovo”. La Madre ora è Musa, sé più alto, in trasformazione.

È a questo punto che il soggetto enunciante nell’opera di H.D., incardinandosi in un’identità femminile, si fa costruttore di mondi e di miti, rinnovatore del suo tempo. Nel terzo libro della *Trilogia* Maria Maddalena è il personaggio che incarna la donna quale soggetto di parola e di mito:

Io sono Maria, disse lei, d’una città turrata,
o credo avesse le torri, un tempo,

perché Magdala è una torre;
Magdala sta sulla riva;

io sono Maria, disse lei, di Magdala,
sono Maria, grande torre;

per mio volere e potere,
Maria sarà mirra;

io sono Maria-oh sì, sono tante le Marie,
(anche se sono Mara, amara) sarò Maria-mirra;

sono l’albero di mirra dei gentili,
i pagani; ci sono adoratori

anche in Frigia e in Cappadocia,
che s’inginocchiano dinnanzi a immagini mutile

e bruciano incenso alla Madre delle Mutilazioni
a Attis-Adone-Tammuz e a sua madre, che era mirra;

era una donna segnata,
avendo concepito un figlio nella colpa;

e pianse lacrime amare fino a che un dio pagano
non la mutò in albero di mirra;

io sono Maria, piangerò lacrime amare
amare... amare.

In questa Maria di Magdala, H.D. condensa le tre Marie dei Vangeli – Maria di Betania, Maddalena, la donna a cui Gesù ha cacciato i demoni – ma anche la samaritana e la Maria discepola, moglie e madre di Cristo della tradizione gnostica. La condensazione in una sola figura di rappresentazioni oppostive della donna nell'immaginario maschile, è segno di riappropriazione del mito e primo passo per la sua trasmutazione. Maria di Magdala è l'una e l'altra, non l'una o l'altra, donna. A questo punto ella può dire se stessa, darsi nome, e con questo definirsi figura di resurrezione.

Al centro dell'operazione di trasmutazione è il nome, che per H.D. è essenza stessa della cosa. Attraverso figure di ripetizione, attraverso coordinazioni accumulative amplificanti, attraverso straniamenti del corpo della parola e l'uso di un'etimologia visionaria H.D. costruisce un personaggio che si dà nome ed insieme propone una propria genealogia⁴. Maria Maddalena si dice madre dolorosa ma il figlio concepito nella trasgressione, figlio e testo, ben presto diviene la figlia di resurrezione. La *Trilogia* si chiude con una scena che sembra estrapolata da una Natività rinascimentale. Maria Vergine e madre occupa il centro della scena. Ancora una volta non ha in braccio il bambino, bensì un fagotto di mirra. Maria ha generato Mirra. Nel sostituire il sacchetto

di mirra al bambino, H.D. propone l'immagine di un sé che nasce alla resurrezione, ma può solo risorgere perché è altro da sé, maschile e femminile; che è semplicemente vita umana che continua e si salva perché si riconosce materia animata.

Tutta l'opera di H.D. è all'insegna dell'immagine, si chiami imagismo per le prime poesie, o sogno-visione nelle sequenze poetiche della maturità. Né inusitate né utopiche, le immagini che ella ci propone fanno appello alla nostra memoria, alla nostra tradizione. E tuttavia sono diverse. Diverse perché ella ha disaggregato quanto era stato dato come semanticamente e simbolicamente unitario, ne ha poi ricomposto i pezzi e, mutandone i contesti di riferimento, ha creato una frattura temporale e visiva fra simboli e referenti⁵. Come Gertrude Stein, che in "Poesia e grammatica" dice essere impossibile creare lingua ex novo, come Woolf, che pesca nel pozzo della mente le parole di altri per poi combinarle in nuove composizioni, così H.D. scandaglia in profondità i miti della nostra cultura, ne disaggrega immagini e simboli ricomponendoli secondo una prospettiva femminile.

Di fatto l'opera di H.D. nel suo complesso scandisce il percorso della trasformazione della coscienza del nostro secolo operata dalle donne e addita una mitosfera quale tessuto dell'immaginario che avvolge e fa da supporto a quella che il semiologo Jurij M. Lotman definisce "semiosfera", ovvero il tessuto linguistico da cui nasce e a cui ritorna la parola individuale.

1 Sugli eventi degli anni intorno alla guerra e il loro effetto sulla scrittura di H.D: si vedano sia la “Breve biografia letteraria” che “Alchimie,miti,sogni,parole revisionarie” nella *Trilogia* da me curata.

2 Per la datazione dei due romanzi vedi la cronologia delle opere e l’analisi fattane da Susan Friedman In *Penelope’s web: Gender,Modernity, H.D.’s Fiction*. Per un più articolato sviluppo di quanto accennato qui rimando al mio saggio “Il tempo in una stanza:Bid Me To Live di H.D.”.

3 Sulla connessione fra il verso citato e il motivo di Demetra e Persefone si veda il mio “La farfalla e l’asfodelo. Conoscenza e mito del monologo di H.D.”.

4 Per un’analisi più dettagliata delle scelte linguistiche di H.D. rimando a “L’immaginario linguistico di H.D.” di Patrizia Lendinara in *H.D. e il suo mondo*.

5 Sulla revisione mitica e sulla riscrittura di testi cardine della cultura occidentale rimando al mio “Le parole sono farfalle. Mitopoiesi verbale nella poesia di H.D.”.

Paola Zaccaria

Le stanze della scrittura

In un primo studio dal titolo “La stanza della scrittura” focalizzato su *The Yellow Wallpaper* (1892) di Charlotte Perkins Gilman (1860-1935)¹, guardavo a quel racconto autobiografico ponendo attenzione alla condizione di una donna che, isolata in una stanza di una casa di campagna per curarsi da “fatica nervosa” insorta in seguito al parto, consuma il tempo guardando, odorando e leggendo una consunta carta da parati, unico Testo concessole da una cura che prevedeva assoluto riposo mentale e fisico.

Mostravo quindi come *The Yellow Wallpaper* fosse trascrizione degli effetti di questa condizione di forzata inoperosità che, agendo su una coscienza in sofferenza proprio per le restrizioni – soprattutto il divieto di leggere, scrivere, e vedere la bambina appena nata – produceva uno stravolgimento della percezione del sé, del tempo e del luogo che andava a scaricarsi sulla visualizzazione-lettura-interpretazione della carta da parati che veniva alla fine distrutta per portare in libertà la donna segregata nel fondo del *pattern*, donna che aveva strette attinenze con la Bertha Mason di *Jane Eyre* (1847), anche lei relegata nell’attico perché anomala rispetto ai codici epocali. Ricordavo infine come l’operazione di ascolto condotto da Gilman rispetto a *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, avesse fondato una modalità di scrittura intertestuale al femminile – centrata sullo spostamento della voce narrante

all’interno del soggetto folle, portato in primo piano – cui più tardi si riallacceranno Jean Rhys con *Wide Sargasso Sea* (1966), Doris Lessing con *The Four-gated City* (1969); ma in altre, tante opere, a cominciare da “The Mark on the Wall” (1917) di Virginia Woolf, “Prelude” (1918) di Katherine Mansfield, “The Blank Page” (1955) di Karen Blixen, *Tribute to Freud* (1956) di H(ilda) D(oolittle), *The Golden Notebook* (1962) di Doris Lessing, *The Bell Jar* (1963) di Sylvia Plath, carte da parati, segni sul muro, disegni di tende e coperte si posizionano come schermi di proiezione degli incubi e dei desideri, ma anche come foglio da incidere.

Tutti questi testi per altro pongono anche questioni di ordine narratologico in quanto si interrogano sui (di)segni della “carta letteraria” nel momento stesso in cui il soggetto femminile concepisce il disegno di iscriversi. In tutti questi casi, la stanza – guscio, grembo, ma anche esilio, spazio muto – diviene il topos in cui ha luogo una straordinaria operazione di lettura-scrittura: tra la separazione dal mondo e la condizione d’attesa – che è aspettativa, anticipazione – si insinua la lettura-scrittura. Tele di parole nascono a partire da teli da tappezzeria e cantano l’abbandono, l’incubo, l’assenza, ma anche la voglia di ricostituire la presenza in un io solitario che cerca di allontanare da sé l’angoscia scrivendo.

Se ogni testo è un invito al lettore ad entrare in un luogo che inevitabilmente si configura come *stanza*, spazio in cui si presuppone che chi accoglie l’invito si predisporrà all’ascolto, il lettore/la lettrice non potrà non tener conto degli effetti psicomentali che la condizione fisica della reclusione produce. Seppure inghiottita dall’ombra della stanza, resa acinesica da un sentimento di dolore pervasivo, indicibile e insopportabile, (auto) isolata da qualsiasi tipo di comunicazione, in una situazione di estrema deprivazione sensoriale, la donna

che dentro di sé porta questa malattia della scrittura che è l'altra faccia del desiderio di creatività, talora troverà modo, attraverso sogni brevi ad occhi aperti, visioni, fulminee percezioni, di forzare l'asimboia in cui è immersa, forzare il silenzio interiore ed esteriore e dar vita ad un testo nuovo che porta testimonianza del lavoro di resurrezione - alla vita, al canto - di un soggetto che ha saputo forzare la serratura (*claustrum*) della propria carcerazione. La prigione del dolore può dare come esito una

scrittura bianca. Vuota. Fredda come il marmo. Una scrittura di mera constatazione. Da registro. Da cancelliere o medico legale. Una scrittura senza passione. Una fredda scrittura svuotata del proprio sangue. Dei suoi nervi. Scintillante come la neve sotto una luna gelata. Parole giuste e ghiacciate come il diamante. Una bianca scrittura come le ossa biancheggianti al sole. Una scrittura da deserto. (58-9)

di cui parla Françoise Lefèvre ne *Il piccolo principe cannibale*.

Ma se si smette di credere che la scrittura debba raccontare la vita come impresa, e si fa spazio ad altri (di)segni, altre lingue solitamente avvertite come dis-articolazione della voce-respiro- parola - il deficit della mutezza, l'impalpabilità del sussurro, l'eccesso del grido, come le terribili grida di un bambino autistico - nonostante tutto un testo verrà generato, o comunque la pagina bianca, come nel racconto di Karen Blixen che porta quel titolo, racconterà una storia ancora più avvincente in quanto non scritta: il lenzuolo della prima notte di nozze non macchiato di sangue "vergine", esposto in un convento insieme a tanti altri "disegni" impressi col sangue di principessa, è quello che più attira gli sguardi, quello di fronte a cui più ci si sofferma. Infinite allusioni sussurra quell'assenza che è presenza: dice di un eros forse consumato fuori dalla norma, fuori dall'imene-matrimonio (*hymen* greco indica sia la "membrana della verginità" che "le nozze"), o forse non

consumato affatto; dice di un dramma sicuramente accaduto a seguito di quell'assenza di sangue, ma quel titolo, "la pagina bianca", guida ad altre letture, media l'accostamento fra lenzuolo e foglio, allude ad altri (di)segni mancanti, altre scritture - mette praticamente in scena il gioco della ricezione, chiama in causa la soggettività in lettura, come quella che dà vita al testo: è la pagina non ancora scritta quella che più intriga ogni essere affascinato da segni, comprese le nobili lettrici [il racconto parla di pellegrinaggio per sole (nobil)donne che è "insieme sacro e segretamente gaio" (120)] che intraprendono un difficile viaggio per raggiungere il convento pur di prendere visione di segni lasciati da corpi di donne, incisioni a sangue della consumazione dell'eros, residui solitamente ritenuti "abietti" e dunque nascosti nella privatezza.

È la pagina bianca lo schermo in cui proiettare le storie immaginate da ogni singola spettatrice. È la pagina bianca quella che più spaventa e affascina sia la narratrice che la lettrice. La pagina bianca in questione è un ritaglio di lenzuolo di lino bianco purissimo, seminato, coltivato, sbiancato e tessuto dalle gaie suore Carmelitane che hanno il privilegio di fornire le lenzuola nuziali delle principesse reali e di riavere, per esporlo poi in una galleria posta nel "corpo principale" del convento, il "ritaglio centrale" del lenzuolo che "attesta l'onore" della sposa (119). La "pagina bianca" in questione è l'unico ritaglio senza macchia esposto nel museo della verginità, ma è proprio quella la pagina di fronte a cui dame, principesse, accompagnatrici e persino le suore si soffermano più spesso a meditare (121).

La storia è narrata da una vecchia che si guadagna la vita raccontando, discendente di narratrici professioniste alla quale la nonna ha insegnato che "Dove il narratore è fedele, eternamente, inflessibilmente fedele alla sua storia, là, alla fine, parlerà il silenzio." E, dopo aver insegnato a sua volta all'ascoltatrice che solo il silenzio "racconta una storia ancor più bella delle

nostre” e che solo sulla pagina bianca “si legge una storia più profonda di quelle scritte sulla pagina” stampata (116), la narratrice sdentata, chiamata “vecchia strega” inizia il suo racconto.

L'*incipit* narrativo presenta quindi due situazioni: la narratrice, ancorata alla parola orale, è di sesso femminile – vecchia strega discendente di ballerine, amanti e narratrici – e inoltre pone questioni di ordine narratologico relative a oralità/scrittura, silenzio/parola, narrazione/ricezione (i verbi che qui ricorrono hanno a che fare con l’“ascoltare”, il “raccontare”, “leggere”, “scrivere”). Reiterato, in questo prologo che al fondo è teoria *fictionalized* dell’arte della narrazione, è il motivo della pagina bianca come silenzio, racconto più profondo della scrittura. Nella seconda parte – la narrazione vera e propria – il motivo della pagina bianca viene ripreso nel lenzuolo senza segni di ‘sangue da penetrazione maschile’. Tutta la storia si svolge in un ambito da cui è assente la presenza maschile (la narratrice nomina una genealogia di cantastorie donne; le suore coltivano e producono lino entro una comunità femminile; le pellegrine-spettatrici sono tutte donne; le macchie di sangue esposte sono di donna): il maschile viene pertanto percepito solo come causa dei segni di sangue iscritti sui ritagli di candido lino.

Il motivo della pagina bianca racchiusa nello spazio centrale di un convento di suore non solo è fortemente iperdeterminato, ma iscrive al massimo grado l’idea della pagina della scrittura più intimamente corporea della donna come scrittura-(di)segno contenuta nel segreto della casa “vergine”/la casa delle vergini. La novità, in questo testo di Blixen che non a caso, pur nella sua insistenza infradiegetica sull’atemporalità, è tuttavia scritto in un’epoca che aveva ormai visto l’ingresso a pieno titolo delle donne nella letteratura, la novità dicevo risiede nel riservare lo spazio di lettura-scrittura esclusivamente ad un pubblico femminile: le suore letteralmente costruiscono da sole le

pagine-lenzuola (seminano, coltivano, raccolgono, tessono, riseminano); le viandanti-letterici compiono un viaggio sacro e insieme gaio fra donne; le visitatrici, protette dalla discrezione delle suore, guardano a loro piacimento quei segni (o quel segno assente) ripensando alla propria storia e a quella delle loro compagne. Nel cuore stesso di un luogo vergine, il convento, le spettatrici-interpreti contemplanò il mistero della verginità, diventano testimoni della soglia, del passaggio da vergini a donne – quel luogo-tempo in cui l’essere per sé, l’essere con sé del femminile precipita nell’essere per l’altro, essere con l’altro – e s’interrogano in particolare sul più ambiguo dei (di)segni, il *bianco* che porta insieme i due significati del silenzio: assenza di materia corporea, assenza di materia scritta. Ma insieme, sembra suggerire la vecchia narratrice-strega, è questo *bianco* portato nel cuore del testo del corpo che può suggerire un di più che nessuna scrittura-/rottura d’imene potrà dare. Il bianco, l’assenza, il vuoto diventa ammasso di significazione nella narrazione orale, nella vita delle donne, nella letteratura – la pagina bianca è quella lasciata ancora vergine alle donne, non penetrata dalla penna maschile, la pagina non scritta in cui ogni lettrice può diventare narratrice. La pagina bianca è la libertà: se letta come conservazione di verginità, parla di sottrazione all’erotismo/logos della penetrazione e scelta di (auto)interpretazione, autoascolto, o comunque di interpretazioni tutte interne ad una comunità femminile; se letta come trasgressione sessuale, consumazione dell’eros fuori dal matrimonio, parla di sessualità liberamente agita che lascia a tutte la libertà di scegliersi un erotismo nonché una lettura-scrittura individualizzata e non già prescritta, o peggio proscritta.

Forte permane tuttavia in questa opera il legame fra sangue e scrittura-narrazione; insistentemente da parte di una narratrice elevata alla triplice potenza (l’*autrice* finge che una vecchia *narra-storie* racconti alla *narratrice*

infratestuale la storia della pagina bianca) viene reiterato il motivo del disegno come traccia del corpo e, ancor più a fondo, scorre il discorso che i disegni sono prodotti a seguito della penetrazione, della violazione della membrana che tiene la donna vergine – il che, traslato sul piano letterario, implica che le iscrizioni femminili in ambito di produzione scritta (traslazione autorizzata dalle insistenze della vecchia cantastorie sul legame silenzio-pagina bianca) portano tutte il segno della penetrazione maschile, sono tutte prodotte grazie ad un “versamento di sangue” : segni che attestano la invasività del maschile. Non a caso il testo che più attira le spettatrici-letterici è quello non ancora scritto, la pagina bianca che indica le potenzialità-possibilità di un corpo-testo non contaminato, una scrittura femminile non visibile che si fa senso attraverso una lettura di altre donne protette da un luogo sacro, abitato esclusivamente da vergini che trovano conferma alla propria scelta di coltivare, adorare il bianco (il lino/la verginità) in quell’ ammasso di senso, suggestioni, voci che giungono dal silenzio che s’addensa nella pagina bianca.

La stanza della lettura-interpretazione, qui, è il cuore del luogo sacro, il centro di uno spazio isolato, difficile da raggiungere, abitato esclusivamente da donne. La stanza della lettura-interpretazione in questo racconto è figura del sacrario, nonché della separatezza, si presenta come soglia invalicabile, imene inviolabile non solo fra il mondo e l’abitazione, ma soprattutto fra il sesso maschile e quello femminile: qui c’è divieto di ingresso agli uomini, così che le donne possano ritrovarsi fra loro, leggersi fra loro, e forse avere la possibilità di creare un testo/disegno/senso femminile. Qui ci si reca in gruppo, ma si è anche autorizzate ad una lettura segreta, privata, sotto la protezione di una suora che, dopo aver accompagnato la visitatrice alla galleria, “si congeda, consapevole del suo desiderio di rimanere sola” (120) per ripercorrere i propri ricordi, per confrontare gli auspici che si usavano un tempo trarre dal disegno impresso a sangue sul lenzuolo e gli avvenimenti

reali, ma ogni singola lettrice sarà alla fine attratta dal quadro della pagina bianca, la pagina anonima – è l’unico quadro senza targa con il nome dell’“ autrice”. Il testo in bianco non firmato è lo spazio della libertà-possibilità-immaginazione-creazione. Tutto sommato questo racconto di Karen Blixen, così allusivo, così bordeggiante sulle soglie della non rappresentazione oltre che del silenzio, è in realtà testo inquietante che tuttavia non lascia sensazioni negative; questo racconto è già individuazione di uno spazio per la scrittura delle donne; è propositivo: pur collocato in un tempo passato, traspare la consapevolezza di genere di una autrice che può ormai contare su (di)segni visibili della presenza femminile nel luogo della scrittura.

Nel caso di Karen Blixen non bisogna trascurare che il tutto può alludere al valore che questa scrittrice attribuiva all’oralità, alla ricerca costante nella sua arte di avvicinarsi alla maestria delle vecchie narratrici, per cui la pagina bianca non solo è figura per dire del silenzio come discorso più significativo delle parole, ma anche della maggiore magia esercitata sugli ascoltatori dal racconto orale, quel racconto che non lascia tracce, segni, macchie, ma avviene nelle *con-tattività*, in una stanza reale che porta insieme i due agenti della narrazione – chi narra e chi ascolta – e li fa interagire. Se è vero che per le donne il luogo, i luoghi sono segnati dalle relazioni, Karen Blixen vorrebbe segnare anche il luogo letterario con la rappresentazione di luoghi in relazione.

Intorno a noi, tutto scrive, questo bisogna arrivare a percepire, tutto scrive, la mosca scrive, sui muri... Potrebbe coprire una pagina intera la scrittura della mosca. Allora sarebbe una scrittura.... Un giorno, forse, nei secoli futuri, qualcuno leggerebbe questa scrittura, la decifrerebbe, la tradurrebbe. E l’immensità di una poesia illeggibile si spanderebbe nel cielo. (Duras 1994, 19)

C’è un capitolo de *La vita materiale* di Marguerite Duras che s’intitola “La

casa". Ad un certo punto, in un breve paragrafo dice:

Ho letto *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, e *La Sorcière* di Michelet.... Quei due libri, è come se avessi aperto il mio stesso corpo e la mia testa e leggessi la storia della mia vita nel Medioevo, nelle foreste e negli Opifici dell'Ottocento. Il libro della Woolf, poi, non ho trovato un solo uomo che l'avesse letto. Siamo separati, come dice nei suoi romanzi M. D.

La casa dentro. La casa materiale.

La prima scuola è stata mia madre stessa. (Duras 1987, 55)

E, a proposito della disponibilità della madre ad occuparsi degli altri, Duras aggiunge: "La casa è anche questo, qualcosa che si estende all'esterno e poi dice che la madre "era, insieme, la madre, era la casa intorno a lei, era lei nella casa." (56) Qui non cita Woolf, ma a una lettrice abituata a costruire ponti fra le sue autrici preferite non sfuggono i sentori woolfiani di *To the Lighthouse* e di *Moments of Being* in questo portare insieme madre e casa, casa e madre. Non sfuggono le affinità fra quel restare a casa di Mrs. Ramsay mentre l'uomo progetta la gita al faro – il viaggio, la traversata – e l'affermazione durassiana "così, la donna viaggia". Questo viaggio non è la guerra né la crociata, è un viaggio nella casa, nella foresta, e nella sua mente... in questo caso è promossa al rango di strega, come lo siete voi, come lo sono io, e bruciata" (63), dove chi scrive porta insieme se stessa, Michelet e Woolf, ma anche sua madre, la madre di Woolf, la strega-Judith Shakespeare descritta in *A Room* e se stessa strega in quanto scrittrice. Ma oltre ad essere affascinata nello scoprire i sentieri segreti della letteratura, i segni che le donne tracciano a partire da suggestioni di altri testi, qui mi preme sottolineare come la casa, la casa materiale, sia essenziale alla scrittura sia per Woolf che per Duras, tanto che questa più volte torna a parlare delle sue case e della stanza della scrittura, soprattutto quella di Trouville. In *Scrivere*:

La mia camera non è un letto, né qui, né a Parigi, né a Trouville, è una certa finestra, un certo tavolo, l'inchiostro nero cui ero abituata, una macchia d'inchiostro nero difficile da trovare, è una certa sedia.... È avvenuto così, sono stata sola in questa casa, mi ci sono rinchiusa, con un po' di paura, certo. E poi l'ho amata. È diventata la casa della scrittura.... ho ancora quella solitudine, inafferrabile, intorno a me. (1- 13)

Una straordinaria donna dei nostri giorni, una donna che ha attraversato nazioni, amori, guerre, scritture, una donna che può dire che grazie a Dio c'è stata già Woolf, una donna libera, parla della necessità di una stanza per scrivere, dei riti materiali perché la scrittura si compia, di come il libro porti i segni dello spazio in cui è stato generato ("I miei libri escono di qui, anche da questa luce, dal parco, da questa luce riflessa nello stagno"), di come la "vita materiale" della donna, che consiste soprattutto nella "impresa pazzesca" di condurre una casa, organizzare la propria vita e mettere le proprie capacità al servizio di figli e uomini, produca poi una scrittura che non è traduzione, ma decifrazione di quel che agli altri è illeggibile. Duras è esplicita: come soltanto alla donna riesce di trovare il filo che organizza una casa, così solo a una donna riesce di trovare "quel che c'è già": "scrivere non è raccontare storie.... E raccontare tutto insieme" ("Il blocco nero", Duras 1987, 33-34). Scrivere, per la donna, è viaggio nell'ignoto: "È l'ignoto di sé, della propria mente, del proprio corpo" (Duras 1994, 43). Lo scritto arriva nudo, "è inchiostro, è lo scritto", simile a tanti segni, non dissimile dalla scrittura, per ora illeggibile, della mosca. Scrivere significa aprirsi all'ignoto, al vento, all'amore; è una delle tante attività della vita materiale e come tale è uno dei tanti disegni lasciati dai viventi – segni necessitati da un bisogno, consegnati alla vita, affatto investiti da un pensiero totalitario e definitivo. Scrivere non è scrivere il romanzo, o scrivere il diario – scrivere cioè all'interno di un genere letterario. Sempre più, come ci mostra in *La vita materiale* e in *Scrivere*, o in *Estate '80*, Marguerite Duras si libera da canoni, formule, codificazioni,

generi; non infrequentemente, i frammenti che compongono testi siffatti sono prima detti e poi scritti: “scrittura fluttuante”, definisce lei quella della *Vita materiale*, “quell’andare e venire fra me e me, fra voi e me in questo nostro tempo” (10). Scrittura-ponte, scrittura infrasoggettiva (“fra me e me”) e intrasoggettiva (“fra voi e me”), scrittura nata da comparazione (di testi, voci, persone reali), fondata nel tempo storico, in uno spazio-tempo materiale, contingente, come testimoniato dai capitoletti di questi testi. “Scrittura fluttuante”, incatalogabile, ch  non rispecchia “nessuna formula libresco prevista o in corso”, addirittura trattiene per un po’ l’autrice dal pensiero di pubblicarla poich  scrittura eretica – scrittura che tenendo presente l’argomento del nostro incontro potremmo chiamare produttrice di un testo che al massimo grado porta inscritto in s  operazioni di letteratura comparata al femminile, dove per comparativismo s’intende sia quello strettamente letterario fra generi, lingue, testi, che quello pi  squisitamente femminista di comparazione e interpretazione di discorsi, culture, che non dimenticano i segni dell’appartenenza sessuale, la provenienza da un corpo di donna – scritte che non rinnegano il legame del vivere femminile con la vita materiale, appunto. Testi aperti, stanza in cui non solo la narratrice dialoga con se stessa, col personaggio e con i lettori, ma lascia lo spazio per la risposta. Nella stanza della scrittura femminile, con Marguerite Duras c’  finalmente posto per un altro/un’altra dal testo: non a caso lei “racconta” spesso i libri ad un ascoltatore, prima di scriverli; non a caso dice di scrivere lettere ogni volta che non ha la presenza di un vivente; non a caso noi ci sentiamo ospitati e interrogati: in ogni suo testo c’  una poltrona che ci attende nella sua stanza. Siamo di fronte al secondo movimento della messa in scena blixeniana: Duras, nostra contemporanea, ha risolto l’enigma oralit /scrittura, stanza/pagina aprendo le pagine della scrittura all’altro/a, prevedendone la presenza,

invitandolo alla risposta.

Succede una cosa strana quando uno scrive di s . Ci si dirige verso di s , non avviene una vera proiezione di s . Il risultato   freddo, spietato, un giudizio. Oppure, se non   un giudizio, non c’  vita. (Lessing 1977)

In questa ultima parte spero di gettare un po’ di luce sul cammino che ci ha portato ad esiti di scrittura come quelli di Marguerite Duras o di Clarice Lispector. Desidero cio  rendere conto e rendere grazie a chi ha tracciato la strada.

Charlotte Perkins Gilman e Jean Rhys hanno dato risonanza ad alcune “parole” (da intendersi come un “sotto-dire”) di *Jane Eyre* che allora, nell’Ottocento, non furono ascoltate; hanno ripreso figure che sembravano fantasmi condannati alla mutezza: la sostanza della parola del delirio, la parola che non si arresta pur perdendosi nella notte della follia.

  a questo atto d’ascolto di Perkins Gilman che si ricollega la trama di riferimenti evidenziata in questo volume da Carla Locatelli, presente nei testi delle donne moderniste a cominciare da Virginia Woolf che scrive infiniti saggi sulle donne scrittrici, sulle donne-personaggio, sulle donne e la letteratura fino a condensare il suo pensiero in *A Room of One’s Own*, testo che oggi chiameremmo *critical narrative* (Meese) o, come suggerisce in questo stesso volume Edda Melon, riferendosi a Cixous che legge Lispector, “fiction della teoria”. La differenza fra il saggio e la narrativa critica risiede nell’elisione della sbarra fra soggetto (che legge/scrive) e oggetto (della lettura/scrittura). Chi fa “narrativa critica” instaura una modalit  critica che non prende il testo come oggetto neutro, altro da s : l’interpretante   mosso dal desiderio di ascoltare la voce dell’altro testo, di interagire. E per far questo, nel predisporre ad ascoltare la parola dell’altro/a, l’autrice di critica narrativa compie un atto di messa in discussione del s , si libera dei lacci di una identit 

forte, precostituita, e si dichiara disponibile all'ascolto, all'interrogazione, all'interazione. La lettura diviene incontro intersoggettivo, fra un io che legge-traduce e un tu che è letto/ascoltato/tradotto. Le narrative critiche sono scritte praticate essenzialmente dalle donne, scritte che derivano dalla pratica della relazione, o, se si vuole, dal progetto di incontro fra le differenze – scritte che inscenano un atto comparatistico per eccellenza: fra soggetti (lettrice-autrice), fra testi soggettificati (quello in atto di critica e quello criticato), fra generi (quello critico e quello (s)oggetto a critica), sovente fra culture (quella di chi legge e quella del/la produttore/trice del testo). Fra la tradizione critica dominante che vuole porsi come oggettiva, pretendendo di cancellare la soggettività dell'interpretante e trattando il testo come oggetto estetico e quelle che io, riprendendo una terminologia di un certo filone critico femminista, chiamo “narrative critiche”, è avvenuta la rivoluzione degli studi culturali e femministi, come dimostra in questo stesso volume Vita Fortunati. Ma per la nascita di queste letture è stato necessario fare ancora un movimento oltre la teoria-pratica del “posizionamento” che tiene conto di *chi scrive, da dove scrive*: è occorsa la messa in gioco di *chi legge*, che ha dovuto perdere i privilegi dell'oggettività, della spersonalizzazione e dichiarare *da dove ascolta*, come suggerito da Gayatri Spivak.

È a partire da queste considerazioni che voglio rendere omaggio a una delle prime donne che in ambito anglo-americano hanno compiuto questa operazione di ascolto non solo di un altro testo (*Jane Eyre*), ma delle donne presenti nel testo ingiallito della carta letteraria. Charlotte Perkins Gilman, pur nella condizione di massima irrelazione (la carcerazione della stanza), ha avuto la forza, mossa dalla sete di lettura-scrittura, di interrogare un fantasma di testo, una carta sbiadita, instaurando un dialogo, partorendo un testo che per quanto segnato dalla follia, dice della volontà di confrontarsi. Il tutto

nasce all'interno della stanza che in altri racconti del periodo resta ancora stanza dell'orrore.

Il racconto dall'interno della stanza, scritto nel caso di *The Yellow Wallpaper* in prima persona, è indirizzato a un “tu”, ipotetico interlocutore-lettore ammesso nella stanza-testo per condividere il segreto della straordinaria tappezzeria. È proprio questa messa in scena del processo di lettura-scrittura come operazione interattiva fra due soggetti testuali in cui il soggetto scrivente si configura come soggetto che legge un altro testo e scrive facendo germogliare l'innesto praticato nel punto d'intersezione fra il proprio sé – e dunque il proprio corpo, la propria mente, la propria coscienza, i propri sogni – e quel che della soggettività dell'altra/o passa nel testo-luogo di relazione, che mi ha affascinata nel testo di Perkins Gilman. Una stanza tutta per sé non è un diritto in *The Yellow Wallpaper*, né una scelta. Non è stanza-rifugio, né stanza come luogo prescelto per l'interpellazione. È piuttosto cella imposta, soggetta al controllo(re). Stanza dell'infanzia oltraggiata dove degrado e giallore indicano l'anacronismo cui si vuole ridurre la donna confinata, ridotta a bambina in punizione.

L'anima attraversa così vari stadi di reazione alla carta in un percorso conoscitivo che anziché procurare la progressiva liberazione della soggettività costretta all'inattività, la intrappola in un processo ermeneutico (nei confronti della carta) che sfocerà non già nella decifrazione del testo – il disegno nella carta – come altro da sé con cui confrontarsi per pervenire ad una identità differenziata e singolare, ma porterà alla messa in connessione testo-lettrice (che qui combacia con l'io narrante), donna nella carta-donna in lettura. La conseguenza ultima sarà l'affossamento definitivo del processo di conoscenza e della libertà del soggetto in lettura: si vivrà come una delle infinite donne (nella carta) che lei ha aiutato a liberarsi, e come loro striscerà (nella carta/ in

Jane Eyre/ nella stanza, e infine anche il mondo fuori sarà invaso da donne che strisciano), fino a pervenire alla dissoluzione dei contorni autrice-personaggio-letterice in un *gaudium* dello strisciare che messo apertamente in scena sotto gli occhi del controllore della stanza-testo, ha il potere di mandare letteralmente fuori di sé (sviene) questo gestore di spazi (abitativi e letterari).

Questo testo storicizza quello stadio del processo di lettura- scrittura di un soggetto femminile i cui spazi erano ancora prescritti dal volere dell'uomo che concedeva alla donna una stanza vergata da segni ingialliti, sbiaditi, stantii, ricoperta da una carta maleodorante – stanza che rassomiglia tanto alla *nursery* dell'infanzia, lì dove si è appreso a camminare strisciando a quattro zampe.

Nella fase finale di distruzione della carta, distruzione del diaframma fra soggetto narrante in lettura e soggetto narrato, si attua (a) la messa in scena dell'atto autobiografico; (b) la messa in scena dell'atto di interpretazione soggettivo come atto di aiuto reciproco fra soggetto in lettura e soggetto testuale (“I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning we had peeled off yards of that paper” [Io tiravo e lei scuoteva, io scuotevo e lei tirava, e prima di giorno avevamo staccato metri e metri di carta], 32) dove la co-azione fra “io” e “lei” non indica identificazione, fusione, poiché i due soggetti si sono mossi verso una modalità relazionale grosso modo identificabile col concetto di co-identità (Fachinelli 158-59), anche se in realtà a fine testo risulta evidente che forse proprio perché allucinata e non reale, l'altra (la donna nella carta) non è riuscita a portare l'io narrante fuori dalla condizione di prigioniera folle.

A sua volta, l'io in processo di lettura di *The Yellow Wallpaper* permette alla donna del testo in processo di lettura della carta di fuoriuscire dall'“inquadratura gotica” cui il discorso letterario al maschile l'aveva inchiodata per neutralizzarne la portata eversiva, di fuoriuscire cioè da

un'interpretazione attenta alla catalogazione dei testi per generi codificati proprio attraverso uno spostamento del *focus* dalla superficie al fondale: grazie alla luce indirizzata dalla narratrice-regista questa figura viene ripresa da una certa prospettiva ottica per cui passa dall'informe alla forma, dall'illeggibile al leggibile. Appare così nell'atto degradante di strisciare (30) e nell'atto disperato di forzare le sbarre per fuoriuscirne, fino al festino della reiterazione ossessiva del movimento carponi dell'una e dell'altra, dell'una insieme all'altra del finale. La postura carponi da un lato sollecita associazioni con immagini primordiali dell'umano, quando la postura umana si confondeva con quella animale; dall'altra, in quanto figura ibrida, sollecita associazioni con l'abietto, sensazioni di attrazione repulsione molto ben descritte da Perkins Gilman attraverso quello stravolgimento percettivo che la porta a condensare colore e odore in semi che rinviano alla figura abietta e insinuante, pervasiva della donna che gira in tondo. Colori che provocano odori, odori che si animano come (s)oggetti che s'appostano, assalgono, avviluppano in una sarabanda che conduce all'abolizione dei confini percettivi e linguistici – di forma.

D'altro canto, questa postura richiama quella dei bambini nella fase pre-deambulatoria e dunque pre-verbale (associazione sollecitata dalla locazione “nursery room”) e dunque pre-simbolica e sottolinea lo stadio infantile del femminile in letteratura sia nel senso di letteratura scritta da donne che nel senso di persona(ggio) letterario, eroina (quante donne strangolate nella prigione dello sguardo-*pattern*-testo maschile!).

Affresco di epoca pre-storica, figura a-storica in quanto fuori dalla Storia sociale e letteraria vergata dall'uomo, questa immagine di donna viene decifrata, si è detto, attraverso uno stravolgimento percettivo accompagnata da una a-storicizzazione del tempo: una volta compiuta la fuga da una situazione edipica a livello personale (rifiuto di accettare i *diktat* del marito-

medico) e a livello narratologico (rifiuto di leggere-scrivere *papers* in cui le donne sono presentate dis-torte, imbrigliate in *patterns* strangolanti) si compie un processo di decifrazione della donna/delle donne *in the paper* che per quanto stravolgente a causa dello stato allucinatorio del soggetto deprivato, pone al centro del “quadro” la figura femminile. Lavorando quindi su sensazioni provocate dall’introiezione del giudizio di abiezione (incarnato nel giallore), su colori e odori suggestivi di decadenza ma anche di parti corporee rimosse – la placenta, il pus, ecc. – reiterando l’atto abietto dello strisciare, la decifrate sembra nonostante tutto voler rinunciare ad ogni tipo di strategia di assoggettamento all’ordine edipico.

E come il primo atto simbolico dell’umanità sulla soglia fra oscurità muta e aurora segnica fu l’iscrizione di sé nei graffiti delle caverne, così una delle prime forme di scrittura sessualmente connotata al femminile in suolo americano consiste nel riportare alla luce la figura femminile che ancora nell’Ottocento non è pervenuta ad una fase di maturità, confinata ancora, come la donna pre-istorica, a nascondersi in altri disegni, ad avanzare strisciando.

Mi pare di poter a questo punto affermare che:

i) questo testo si pone realmente come fondante di modernità per questo lavorare sui frammenti sia in senso intertestuale (riferimento a frammenti di un testo precedente, *Jane Eyre*) che in un senso che va in direzione di un approfondimento verticale dell’opera in corso attraverso la volontà ermeneutica di lavorare con gli scarti, i residui segnici minimali che l’ordine del discorso ha lasciato alla donna in lettura/scrittura ritenendoli insignificanti.

ii) Questa operazione che ho definito indice di modernità (ma anche di post-modernità) avviene per il tramite di un processo che si situa all’interno della figura della ripetizione. Lavoro fra (frammenti di) testi, lavoro volto a

ripescare il rimosso letterario, il rimosso linguistico. La ripetizione, che è una forma, è qui anche un gesto, un atto ricombinatorio volto a transcodificare un (geno) testo – in questo caso quello della carta gialla che ha a che fare col *subpattern* di *Jane Eyre*: nell’incontro tra i due testi, nel loro toccarsi, le immagini del genotesto si intersecano con quelle del soggetto in lettura.

Dislocando i confini del testo/dei testi, *The Yellow Wallpaper* diviene punto di confluenza di testi letterari che mettono in campo donne esiliate dal mondo, confinate nell’attico. Con questa opera Gilman non vuole fare un discorso sulla follia, e il diario serve a dimostrare, come tutti i manoscritti, che siamo di fronte ad una registrazione *in vivo* della lingua e della percezione folle. Il diario come ripresa in diretta spiazza la pretesa d’interpretare il testo con le leggi della linguistica. Il diario ci mette in difficoltà: se della follia non si può dire con le parole della ragione, dobbiamo lasciare che le sicurezze della logica vacillino.

Follia? Follia che, ascoltata, recita il processo di lettura-scrittura, trascrizione del farsi dell’Opera fra donne. Lingua che articola il riconoscimento, da parte di un io narrante femminile, che l’opera nasce fra un io che desidera scrivere (nonostante i forti sentimenti di incapacità e inadeguatezza che si esprimono attraverso la negazione) e un tu (soggetto testuale) che desidera essere letta: l’opera è generata da atti di ascolto, transcodificazione, fantasticazione, ri-scrittura, contiguità di almeno due discorsi, due visioni che aprono lo spazio (della scrittura) ad una nuova visione (re-visione), alla possibilità. (Godard; Zaccaria 1992)

La donna, suggerisce Gilman, è originariamente scritta come soggetto intrappolato in un disegno volto a nasconderla e a reprimerla, tanto che se tenta di forzare le (s)barre del discorso viene strangolata. Occorre un progetto – una donna che desidera leggere (un’altra donna) – perché venga individuato

sia il (s)oggetto intrappolato (nel libro/nella carta della rappresentazione) sia il soggetto liberante (la donna in lettura) così che insieme possano intraprendere un cammino a due, fuori dalla carta.

¹ Questo saggio rielabora una parte dell'intervento per il Convegno AIA su "Le trasformazioni del narrare" (Bari-Ostuni, ottobre 1993), pubblicato in Spagna su *Lectora, Revista de Dones y Textualitat* (Barcelona I, 1995: 51-62), e riprende parte delle tesi sostenute in un saggio dal titolo "(Dis)velamento delle origini della tradizione letteraria femminile" (in corso di pubblicazione in *America ieri e oggi. Saggi in onore di Piero Mirizzi*, a cura di Erina Siciliani. Fasano: Schena, 1995).

IL COMMIATO

Barbara Marx

Tra imitazione e parodia: appunti sulle modalità della parola femminile nel Rinascimento

1. Nel Rinascimento si assiste ad una moltiplicazione dei discorsi sulla donna, ed insieme ad una molteplicità dei discorsi al femminile. Accanto alla delimitazione discorsiva dell'essere donna "in genere", tradizionalmente rivolta ad indagare l'insieme dei connotati medico-fisiologici e psico-sessuali della donna vista come oggetto somatico 'aberrante' (Maclean; Davies; Ferguson *et al.*), si fanno strada determinate convinzioni che portano alla delimitazione del femminile in quanto soggetto/oggetto di una parola propria. Sulla discussione intorno ai modi figurativi di rappresentare "la donna" e di selezionare una tipologia femminile che permetta di valorizzarne la fruizione sociale e simbolica, s'innesta la convinzione che la donna stessa possa farsi portavoce e garante di un discorso armonizzante e armonioso, a condizione di negare o di minimizzare, mediante la parola, la differenza sessuale che lei stessa impersonava. Emerge dunque la coscienza di un'apertura linguistica che facilita, in Italia, l'accesso delle donne alla scrittura (Dionisotti 1967) e che permette di definire le prerogative di una nuova élite femminile non più in base a delle 'eccezioni' storiche, ma di spiegarla a partire dalla differenza sociale. L'immaginario collettivo si arricchisce in questo modo di una nuova

delimitazione tra il 'femminile' e il 'donesco'. Vanno qui di pari passo gli scritti propagandistici di Galeazzo Flavio Capra, *Della eccellenza e dignità delle donne* (1525) di Agrippa da Nettesheim, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (1529), con traduzione italiana nel 1545 di Lodovico Domenichi, *La nobiltà delle donne* (1549), il quale aveva anche dato dei campioni di quel che potevano essere 'i ragionamenti' poetici di questo gruppo privilegiato, con l'edizione delle *Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne* nel 1559 (Marx 1985). In area francese vi corrispondono i cataloghi del *Nef des Dames Vertueuses* (1503) di Symphorien Champier, del *Palais des nobles dames* (1539) di Jean Dupré fin alle *Vies des Dames Illustres* ad opera di Brantôme.

Sembrerebbe perciò che il diritto alla parola sia intrinseco ad un discorso che concerne in primo luogo l'instaurazione di una nuova gerarchia sociale, la quale a sua volta ingloba la pratica culturale assegnata ai sessi, valutata molto diversamente secondo l'ambiente in cui si svolge. La nuova distribuzione di valori di autoespressione e di autorappresentazione all'interno di un assetto di società in cambiamento presiede in modo obbligatorio al passaggio delle donne alla scrittura. Rimane dunque, nel valutare "les marques du féminin" (Mathieu-Castellani 1990a) nelle opere delle donne poetesse del Cinquecento, il problema se e come l'appropriazione della parola, poetica e no, così saldamente radicata nel discorso altrui, possa tradursi nel gesto di scriver-si come donna, senza cadere con questo nella trappola di una falsificazione seducente. La presunta dimensione autobiografica della scrittura femminile, l'espressione autentica di sentimenti e sensazioni di cui il corpo della donna era custode e garante, è un malinteso scontato, a vedere tanta critica di fine Ottocento e primo Novecento: il caso esemplare per verificare che ogni parola di donna rischia di essere presa come naturale effusione, dunque conforme alla natura della donna, è ovviamente quello di Gaspara Stampa (Zancan

1993).

La fondamentale ambiguità della parola femminile che si iscrive nel doppio registro del discorso dislocatorio sulla differenza sessuale, e del discorso omologante sul processo civilizzatore (Elias), che la scrittura deve indurre e perfezionare, era già presente all'orizzonte della lettura rinascimentale, e costituisce una delle più forti attrattive della poesia femminile per il pubblico dei lettori. Non è escluso che la possibilità di muoversi nello spazio di un *overlapping* fra campi semantici del tutto divergenti fosse sfruttata coscientemente dalle poetesse semiprofessionali come Gaspara Stampa in area italiana, o Pernettes du Guillet e Louise Labé in quella francese. Queste scrittrici puntano direttamente all'immaginario erotico del pubblico, ma va tenuto presente che in questi casi la scrittura è strettamente connessa all'esibizione musicale e artistica davanti a una cerchia di 'accademici' e di intenditori capaci di apprezzare l'ambiguità del detto come forma raffinata di un gioco di società. Solo per il lettore solitario l'esibizione orale ridiventa confessione scritta di un segreto 'donesco', da cui muoveranno poi le condanne morali rivolte a posteriori contro queste donne non 'nobili': ma né Pernettes du Guillet, né Gaspara Stampa avevano pensato di dare alla stampa i propri testi di lirica.

Le *Rymes* della prima furono infatti richieste da Antoine de Moulin, *valet de chambre* della regina di Navarra Marguerite d'Angouleme, per venir pubblicate postume nel 1545 e nel 1552 a Lione da Jean de Tournes, futuro editore nel 1547 delle *Marguerites de la Marguerite des Princesses*, e delle *Euvres* di Louise Labé nel 1555. Se da queste date si può ipotizzare una domanda crescente per la poesia scritta da donne, domanda inaugurata dalla stessa regina di Navarra quando nel 1540 aveva fatto richiesta delle rime di Vittoria Colonna, non per questo cadevano le cautele nel rendere pubblica (e nel rendersi pubblica mediante) la propria parola. Il canzoniere di Gaspara

Stampa venne dato alla luce nel 1554, stesso anno della sua morte, ad opera della sorella Cassandra. Dietro questo pio gesto di commemorazione familiare si cela l'istanza degli amici 'accademici', fra i quali il fratello Baldassare poeta pure lui, se non addirittura il conte Collaltino di Collalto desideroso di rendere finalmente pubblico il proprio patronato, forse più materiale che sentimentale: Collalto vi veniva celebrato al modo di Ovidio dall'artista atteggiante a 'altera Dido' (Phillippy).

Porre l'impostazione dell'opera enigmatica di Gaspara Stampa in questi termini significa supporre che l'artificiosità della finzione poetica stia proprio nel suggerimento di una confessione femminile più autentica e più intima del dramma passionale, significa anche constatare che tale finzione diventa funzionale in quanto essa coincide perfettamente con l'immaginario dell'anonimo lettore o della lettrice. La volontà di smussare o di rimuovere questa differenza semiotica fra quel che viene percepito come 'vissuto' e quel che viene avvertito come 'finto', stava già alla base dell'operazione poetica petrarchesca nei *Rerum vulgarium fragmenta*, e sarà coerentemente ritualizzata a metà Cinquecento da chi, autore o editore, immetteva queste opere sul mercato librario. Sia Cassandra Stampa, per conto della sorella defunta, sia Louise Labé per conto proprio, essendo ancora in vita, sia ancora Tullia d'Aragona, le cui *Rime* uscivano nel 1547, avevano avuto cura di accompagnare, nel volume a stampa, le proprie poesie ad una corona di altrettante risposte ed omaggi poetici scritti da amici letterati, in modo quasi da ricostituire in effigie scritturale la cerchia protettiva entro cui la parola poetica era stata accolta, forse come testimonianza di una intrinseca qualità 'donesca' propensa al sentimento, ma certamente anche come segno del nuovo virtuosismo al femminile: il "signe d'amante" ideato dalla mente, non dal corpo, come spiegherà Louise Labé (Labé 129, no. XIV).

Solo una generazione posteriore poteva permettersi di insistere apertamente

sull'operazione intellettuale che sottostava alla finzione amorosa. Nella lettera introduttiva alle sue opere liriche pubblicate nel 1578, Cathérine des Roches, per prevenire il rimprovero di comportarsi, da scrittrice, “sans advis et discretion”, si difendeva svelando il congegno che stava alla base delle poesie d'amore più 'sincere' indirizzate sotto il nome di Charite a un personaggio chiamato Sincero, come se l'ambientazione pastorale non fosse sufficiente a indicarne la “finzionalità”:

[Les lecteurs] diront peut-estre que je ne devois pas escrire d'amour, que si je suis amoureuse il ne faut pas le dire, que si je ne suis telle il ne faut pas le feindre; je leur respondray à cela, que je ne le suis, ni ne feins de l'estre; car *j'escry ce que j'ay pensé*, et non pas ce j'ay vu en Syncero, lequel je ne connay que par imagination.

[(I lettori) forse diranno che non dovrei scrivere d'amore, che se sono innamorata non dovrei dirlo e che se non lo sono non dovrei fingere di esserlo. Risponderò loro che non sono innamorata né fingo di esserlo, perché *scrivo ciò che ho pensato*, e non ciò che ho visto in Sincero, conosciuto da me solo nell'immaginazione.] (Des Roches 182; corsivo mio)

2. Gli stratagemmi difensivi sono di rigore perché la donna nobile ed eccellente, al pari dell'uomo nobile, non scrive né parla di sé, ma è per definizione quella che aliena la propria parola non dicibile, in una scelta coatta, delegandola ad altri, da altri si fa perciò de-scrivere, come testimonia tutta la trattatistica cinquecentesca dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, del 1528, fino a *La civil conversazione* di Stefano Guazzo, del 1571 (Guidi; Zancan 1983). Del resto, sul piano poetico, e più specificamente all'interno del colloquio ideale fra Petrarca e Laura che serviva da modello supremo per lo scambio della parola amorosa, la donna non risponde mai all'appello se non al di là della morte. Di conseguenza, la donna colta del Rinascimento detiene il potere della parola soprattutto per controllarne la portata sociale, per farsi schermo di proiezioni nobilitanti ed edificanti che lei stessa dovrà legittimare

e mettere in atto. In questo modo il desiderio erotico veicolato dalla poesia d'amore si deve palesare per poi venire 'nobilitato' mediante la scrittura, per venir cioè disciplinato ed integrato in una pratica di comunicazione normativa atta a regolare lo scambio fra i sessi ai livelli alti della società. La scrittura praticata da una donna 'nobile' dilettante presuppone sempre un'asimmetria che le impone il transfert del potere simbolico maschile in circostanze eccezionali.

Il primo libro di poesia in cui figura il nome di una donna in qualità d'autore, libro stampato non a caso abusivamente, fu un volume di liriche amorose, le *Rime* di Vittoria Colonna uscite nel 1538. In questo caso, la dama aristocratica uscita da una delle più potenti casate romane e sposata ad un alto feudatario di Carlo V, si sentì autorizzata, e forse anche moralmente spinta, ad invertire la posizione petrarchista del colloquio poetico. È la donna diventata vedova prematuramente ad intonare la nenia obbligata in una forma culturalmente accettata e ad indirizzare, al di là della morte, il proprio appello al defunto Ferrante d'Avalos (m. 1525), non tanto per costituirsi finalmente persona libera d'esprimere sentimenti o sensazioni proprie, quanto per raccogliere, nella scrittura poetica, i riflessi postumi di un omaggio dovuto al rango e alla statura mondana del marito vivente. Le *Rime* amorose di Vittoria Colonna hanno per fondamento la categoria del dovere morale e sociale, esse costituiscono pertanto un imponente monumento funebre in cui s'iscrivono, mediante la parola autocelebrativa dell'unione dinastica, le virtù esemplari dell'amato e insieme dell'amante-autrice. Il monumento si regge alla maniera del 'tempio poetico' sugli *emblemata* esclusivi del maschile “vittore” (“l'inVITTo tuo valOR vIA più ch'umano”, Colonna, 5 no. 5) e della vittima femminile (VITTIImA è 'l propriIo cOR”, Colonna, 30 no. 55) tesi alla suprema Vittoria (“il suo ValOR qui col mio nome unITo/... la quale VIVE ImmORTAI”, “Vera glORI sarà vedermi unITa/... Poi sOl nel VIVEr suo conobbi vITA ”,

“omai Vincendo il Ciel IRATO” Colonna, 18 no. 30; 17 no. 29, 36 no. 66). Se Vittoria Colonna lamenta la debolezza del proprio testo, con un gesto di presunta umiltà davanti al lettore che sarà seguito da altre donne scrittrici, è solo perché non c'è scrittura che possa corrispondere all'altezza dell'oggetto designato.

Il passaggio dall'onestà femminile in cui il sapere si esprime con il silenzio sapiente, all'onore maschile che impone il diritto all'affermazione simbolica di sé, appare in questo caso significativo. Si tratta evidentemente di un transfert che conferisce alla donna un potere sostitutivo che, come eco e memoria della parola altrui, funge da costante appello all'autodisciplina: “Rispondo: L'altre tue parole intese / E serbate da me son fide scorte / per vincer qui nel mondo empie contese” (Colonna, 10 no. 14).

La scrittura petrarchista che parla d'amore, impone un freno voluto e quindi una trasformazione simbolica a quel che poteva essere l'espressione corporea della sentimentalità femminile, estendendo con questo le sue sanzioni civilizzatrici, preconizzate già dal Bembo degli *Asolani* nel 1505, ad un campo sociale fin qui escluso. Il risultato, in questa prima fase della poesia femminile, non può tradursi, soprattutto in Italia, che in una stretta aderenza ai canoni moralizzanti del *Canzoniere* di Petrarca (Höfner). Ma il prendere la parola in un gesto fondamentalmente autodisciplinante rimane argomento ripetuto da parte delle stesse donne fino al Settecento inoltrato (Marx 1985; Zimmermann; Guthmüller). Scrivere la propria sentimentalità significa descrivere e rimuoverne quel che poteva esservi nascosto, quell'appannaggio proprio del sesso femminile che era visto come l'oscura minaccia del caos dei sensi e della follia. Il linguaggio autentico del corpo è per definizione quello più cifrato e 'segreto', traducibile solo *in limine* in una parola in cui estasi mistica e seduzione diabolica convergono pericolosamente (Firpo, e più generalmente Lacroix).

Ma la censura imposta alle donne di esibirsi come esseri sessuati significa pure poter trasformare quella minaccia di una diversità indicibile in uno schermo letterario, e prendersi gioco di quegli elementi che informavano le nozioni insieme popolari e scientifiche sulla natura irragionevole della donna, per rendere coscientemente più ambigua la propria autofinzione. Questo stratagemma viene usato molto abilmente da Louise Labé che ai testi poetici dati alle stampe nel 1555 premetteva un prologo scenico intitolato “Débat de Folie et d'Amour” e che permetteva di leggere i seguenti “ragionamenti d'amore” alternativamente all'insegna convenzionale dell'Amore platonico portatore di civiltà, oppure all'insegna rovesciata di un erasmiano 'éloge de la folie' (già preconizzato nel *Cortegiano* del Castiglione) e che qui esalta quella oscura forza femminile la quale sanamente da sempre governa il mondo (Cottrell; Wright Jones e Rigolot).

Anche l'eroica Vittoria Colonna accenna al pericolo del disorientamento sentimentale, del disordine creato dalla propria disposizione di cedere all'immaginario e all'impressione lasciata dai sensi nella mente (Colonna 15 no. 25; 19 no. 32); evidentemente la memoria del defunto marito, fissata com'era nella lingua della poesia petrarchista, che non era solo un linguaggio altrui, ma una lingua addirittura straniera per chi era cresciuta nell'ambiente napoletano-spagnolo dei D'Avalos ad Ischia, significava davvero una metaforica cintura di castità. A questa strategia di raffinato autocastigo si può accostare l'esempio di un'altra donna vedova, e nobile, quello di Elisabetta Gonzaga, Duchessa d'Urbino, nota protagonista del *Cortegiano* e dedicataria di numerosi omaggi poetici che ne celebravano la funzione moderatrice alla corte dei Montefeltro. Apparteneva ad una generazione anteriore ed era tanto più inibita ad esprimersi per iscritto, quanto più veniva esaltata quale modello di donna eccellente negli scritti altrui; perfino la corrispondenza più familiare veniva tenuta in terza persona, per intermediazione spesso di

Emilia Pia. Quale non fu lo stupore, anzi l'orrore degli astanti quando questa donna così ben educata al silenzio, alla morte del marito Guidobaldo da Montefeltro avvenuta nel 1508, perse ogni contegno:

caldissime lagrime mandate fuori, e indi più e più, secondo che il perduto vigore le ritornava, i pianti e le strida rinforzando, altro che già dolersi e lamentarsi e bagnare di lagrime ciò che v'era, quasi come se un fiume di loro nel capo avuto avesse... non fece,

riferisce Pietro Bembo. Per quanto egli fosse sinceramente affezionato alla Duchessa, non poté però esimersi dall'indicare pudicamente la dimensione inaudita di un atteggiamento sentimentale che implicava il drastico ripudio della parola socializzante, chiudendo il suo resoconto con queste parole: "quanto ella molti dì e come amaramente si sia doluta, né io potrei dire, né voi per avventura il mi credereste" (Bembo II, 21). Il brivido dello scandalo che pervade questo testo epistolare proviene dall'inaspettato confronto con l'originaria violenza che la natura interdotta della donna racchiude in sé. La donna abbandonata, dunque abbandonata a se stessa e alle pulsioni del suo corpo, è sempre sull'orlo di mutarsi suo malgrado nella figura del disordine sociale e della follia. Per questa ragione, la vedova poetessa che è emblema sociale della femmina liberata dalla patria potestas, e perciò libera di parlare un proprio linguaggio mescolando alla parola autodisciplinante le effusioni sentimentali della propria corporeità, diventa, per il pubblico del Rinascimento, un soggetto/oggetto affascinante.

3. Alla luce di queste considerazioni si percepisce più nettamente perché l'avvento delle donne alla poesia d'amore si articola, in un primo momento, sotto l'insegna della vedovanza, dunque della (autentica o finta) perdita del portaparola maschile e della conseguente perdita dell'istanza sociale, di cui

parlano pure i testi ideati da tante presunte *amantes délaissées*. La pretesa dell'accesso alla scrittura è giustificata perché dimostra di essere finalizzata a colmare quell'intollerabile vuoto visibile agli occhi di tutti, e che non è tanto emotivo quanto simbolico. In compenso, la parola si deve far carico di tutte le istanze maschili che alimentano i discorsi sulla donna e che servono a rammentare e a riprodurre mimeticamente, all'interno del testo, le cautele verso l'appello inarticolato e destabilizzante del corpo femminile (Niccoli).

Si assiste perciò allo strano fenomeno di un crescente richiamo, da parte delle donne, soprattutto di quelle borghesi non 'nobili', alla "virilità" del proprio testo, e va notato, a questo proposito, che la tipologia delle *femmes fortes* del Seicento trova le sue ascendenze proprio nell'autoritratto delle poetesse del secolo precedente le quali aspirano non solo all'onestà muliebre, ma all'onore virile acquisito mediante la conquista della parola. "L'honneste passetemps" di esercitarsi nella scrittura si dichiara analogo all'esercizio dei lavori domestici solo per finzione, mentre si tratta in verità di manovrare la parola come un'arma, praticando "la fureur de ma plume", come dichiara Hélienne de Crenne nelle sue polemiche *Epistres* del 1539, e "exerçant oeuvres viriles" (Nash). Louise Labé (1520c.-1566) invocherà gli esempi di Bradamante e Marfisa dall'*Orlando Furioso* (Labé 116): "Louise ainsi furieuse" veniva a sua volta scherzosamente lodata e paragonata, in appendice alle proprie poesie, all'amazzone Penthesilea (Labé 182-83). Cathérine des Roches farà dei versi in ottava rima "Pour une mascarade d'amazones" avvenuta nel 1577 come spettacolo di corte, e una "Chanson des amazones" per la stessa occasione (Des Roches 289-92). Chiara Matraini, "postposta ogni altra scusa quantunque lecita, per esser donna, e accettabil fosse, non ho voluto, quasi da vilissima pigrizia oppressa, biasmevolmente star pertinace", scriverà una *Orazione in lode dell'arte della guerra* uscita nel 1595 (Matraini 99 segg.).

A dispetto del dettame amoroso di cui le donne poetesse si dichiarano portatrici, vengono per antonomasia invocati a proprio nome miti ed emblemi che disegnano un'area di rifiuto e di rigetto d'amore. Anche in questo campo semantico la libertà di manovra sta nell'immedesimarsi nelle configurazioni simboliche destinate a rappresentare il freno sociale imposto alle pulsioni erotiche dell'individuo, o a prenderne ironicamente le distanze in un gioco di sottile rovesciamento. Al lauro dafneo autogeneratore della fama del proprio nome si richiama molto seriamente la petrarchista Chiara Matraini (Matraini 41 no. XLIV; 69 no. LXXVI). Molto meno serio è invece il gioco accademico in cui Pernette du Guillet si confronta con la mitologia petrarchista dell'amico e cugino Maurice Scève e della sua raccolta *Délie*, riassumendo in proprio il discorso della Dea Artemide nata a Delo, colei appunto che "délie" ("scioglie") rifiutando ogni legame sentimentale.

Il gioco speculare degli acrostici "il t'a pleu de me faire congnoistre / Et par ta main, le VICE A SE MUER" [Ti è piaciuto di farmi conoscere, per mano tua, il vizio di trasformarsi] (Guillet 12 Epigr. V) e della metamorfosi testuale nel processo del "se transmuer en toy" [trasmutarsi in te] (Maurice Scève = fratello di Artemide, Apollo Sole = "le Jour"/ Pernette du Guillet = la sorella poetica = "la Journée", Guillet 82, chanson IX) fonda l'assetto poetologico di una scrittura intesa come maliziosa riscrittura di modelli canonizzati (Miller, per una lettura opposta invece Mathieu-Castellani 1989 e 1990a). Il disegno apertamente parodico di una finta "parole chétive" ("parola gracile") femminile investe soprattutto le figurazioni mitologiche e allegoriche. Basta rileggere la pacifica ripresa del petrarchesco "Triumphus Amoris" nel "Chanson" VI (Guillet 53-54) nel quale Amour e Vertu si congiungono felicemente nella parola femminile capace, con questo, di emulare finalmente "l'heureux scavoir" [il felice sapere] riservato all'uomo. Altrettanto affermativo, sempre a dispetto del modello italiano, è il singolare "Triumphus

Amoris" nella congiunzione Amore-Apollo ideato da Louise Labé, in cui l'accesso all'amore viene esplicitato mediante raccesso alla scrittura d'amore e l'acquisto ironico di una autonoma statura virile di poeta: "maintenant que sa fureur divine / Remplit d'ardeur ma hardie poitrine / Chanter me fait..." [Ora che il suo furore divino / riempie d'ardore il mio petto ardito / mi fa cantare] (Labé 107). L'apparente affermazione di umile sottomissione all'amante proferita da Louise Labé "Je suis le corps, toy la meilleure part" [Io sono il corpo, tu sei la parte migliore] (Labé 124 no. VII) potrebbe invece leggersi come un emblema programmatico, fatto di corpo-immagine e di anima-testo, in cui l'autoconfigurazione femminile viene sorretta dall'appropriazione orgogliosa del discorso altrui. Sia Pernette du Guillet che Louise Labé rivendicano perentoriamente la funzione della parola per le donne, incluse nel processo di civilizzazione solo a titolo negativo, per designare l'interdetto del corpo.

Un rovesciamento spiritoso della storia di Diana e Atteone, mito per eccellenza del desiderio frustrato, viene operato nell'Elegia II di Pernette du Guillet (Guillet 58-60) che è stata oggetto di una attenta analisi da parte di Mathieu-Castellani (1990a). In questa poesia, Maurice Scève-Atteone è travestito da cacciatore in caccia di parole profonde e di discorsi ermetici, è dunque un poeta assorto "en sa philosophie", che Pernette-Diana nuda vorrebbe convertire a sé e fare suo, a dispetto di Apollo e delle Muse magniloquenti, mediante la seduzione di una semplice e nuda canzone. La canzone immaginaria, chiara e trasparente come la "clere fontaine" in cui si bagna la donna, si riversa evidentemente nel testo scritto che finge la propria *mise en abîme*, mentre continua a sostenere, a livello poetico, la situazione competitiva con il poeta maschile che ne aveva determinato la genesi. In tutti questi esempi la parola femminile si realizza attraverso l'autoreferenzialità del discorso poetico in cui avviene una selezione caratteristica del materiale

simbolico a disposizione piegandolo al proprio uso deformante. L'atteggiamento di irreverenza delle scrittrici verso i canoni poetici denominatori della femminilità appare vistoso in Francia, nei centri di Lione e Poitiers dove le donne tenevano 'accademia' e salotto, mentre in Italia il codice spagnolo di comportamento insieme con le direttive controriformistiche impongono uno stretto autocontrollo e una rigida stilizzazione alle donne nobilitate dalla scrittura. Questa differenza nel percepire la normativa sociale emerge anche, per contro, dalle corrispondenze diplomatiche, dove si palesano lo stupore e l'indignazione dei funzionari italiani in missione presso la corte dei Valois davanti alla disinvoltura dei costumi ivi praticati e allo spirito canzonatorio che pervadeva i colloqui più formalizzati (Smith).

Si deve dunque concludere che ci fosse uno 'stile alla francese' anche nella poesia femminile? Sembra difficile immaginare in Italia, a secolo avanzato, un gioco accademico e goliardico come quello svoltosi nel 1579 nel circolo delle Dames Des Roches e che poi fu oggetto di una apposita pubblicazione nel 1582 col titolo *La puce de Madame Des Roches* (Yandell). In una gara poetica, gli habitués del salotto delle Signore Des Roches à Poitiers esibirono per iscritto le sensazioni di una pulce che percorre ed esperimenta le parti più nascoste del corpo della pudicissima Signorina Cathérine des Roches. Il gioco di un libertinaggio testuale per divertimento trova però una spiritosa controparte nella risposta di Cathérine des Roches. Da un semplice gioco di parole scaturlisce il rovesciamento della posizione dell'agente scritturale: la pulce, l'animale che a guisa del desiderio maschile prende possesso nei meandri del testo del corpo passivo della donna, viene trasformata in pulcella, in un soggetto femminile che risponde in persona del significato della propria corporeità. La 'puce' testimonia del fatto che tante voci maschili diverse non sanno che congiurare e ridire un simulacro di corpo interdetto sempre uguale

a sé come veniva evocato anche nei "Blasons anatomiques du corps féminin", mentre la *pucelle* reinventa la mitologia della verginità che è l'utopia di un corpo non violato e dunque capace di parlare di sé. La trovata di Cathérine des Roches acquista la sua originalità proprio in confronto alla ridondanza dei testi circostanti. L'autrice infatti ironizza il mito ovidiano di Apollo e Dafne nell'immaginare la pulzella perseguitata dal dio Pan che, con "vierge courage", preferisce piuttosto cangiarsi in pulce che cedere al desiderio del pretendente.

Ornella De Zordo

Profezia di un commiato: l'ultimo uomo di Mary Shelley

Se *Frankenstein*, come sostiene Brian Aldiss in *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*, può essere considerato un'anticipazione del moderno romanzo fantascientifico, *The Last Man*, oltre ad essere uno dei primi esempi di letteratura apocalittica a non richiamarsi esplicitamente alla tradizione escatologica cristiana, è un'opera che si colloca alle origini di un filone di scrittura fantastica al femminile che rappresenta metaforicamente sulla pagina la visione profetica della fine della civiltà patriarcale. Lo potremmo definire un filone di narrativa gotica più avanzata rispetto a quella delle scrittrici di romanzi neri di fine Settecento, perché non si limita a esprimere i fantasmi del rimosso e la paura che li accompagna, ma dà corpo a questi fantasmi e li trasforma in figure metaforiche che agiscono sul reale; così decostruisce e dissolve i modelli culturali codificati e mostra il passaggio dall'ordine al caos, fondando una genealogia di scrittura fantastica che arriva fino ai nostri giorni e agli esiti di Angela Carter e di Ursula LeGuin, come ha evidenziato Mirella Billi in un saggio recente intitolato appunto *L'avventura proibita: percorsi del fantastico femminile*. *The Last Man* è dunque un testo significativo non solo nell'ambito della letteratura apocalittica, e lo ha rilevato

la critica più recente che si è occupata di questo argomento, ma anche nella storia della scrittura delle donne, come aveva intuito già qualche anno fa una studiosa come Ellen Moers nel suo ormai storico *Literary Women: The Great Writers*.

L'originalità del testo non sta certo nell'antichissimo spunto tematico della distruzione dell'umanità, qui presentata come la conseguenza di un inarrestabile contagio di peste. Né sono estranee alla creazione dell'opera shelleyana suggestioni più recenti derivate da un testo distopico come *Journey to the World Underground* (1742) del Barone Holberg, da trattati come *Essay on the Principle of Population* (1798) di Malthus e *Ruins of Empire* di Volney (1791), per non parlare di altri romanzi di fine Settecento come *Vathek* (1786) di William Beckford, *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe e *The Monk* (1798) di M. G. Lewis. Si può dire, anzi, che la caratteristica di questo romanzo profetico sta nell'aver una sua specificità pur nascendo in anni, quali sono quelli del secondo decennio del XIX secolo, in cui si assiste in Inghilterra a una ripresa dell'antico mito della profezia apocalittica, una ripresa alla quale non doveva essere estraneo il senso di alienazione emblematicamente rappresentato dalla tragica figura del vecchio marinaio dell'omonima ballata di S. T. Coleridge e più pacatamente espresso in un'opera come *The Spirt of the Age* (1825) di William Hazlitt.

Era l'espressione di un dramma esistenziale condiviso da una intera generazione di artisti che vedeva tramontata la fase dell'idealismo romantico dominante negli anni novanta con le grandi personalità di William Godwin, S. T. Coleridge, Robert Southey, e assisteva al progressivo affermarsi di una ideologia basata sull'utile e sul pratico, ultima e inevitabile conseguenza del processo avviato con la Rivoluzione industriale. Ha ragione Fiona Stafford quando afferma in un recente saggio intitolato *The Last of the Race; The Growth of a Myth from Milton to Darwin*, che il mito dell'ultimo uomo in

questi testi degli anni venti sta a indicare la coscienza diffusa da parte degli artisti di essere loro stessi dei sopravvissuti rispetto ad una cultura eroicamente idealista che in Inghilterra stava rapidamente tramontando, e tuttavia andrebbe precisato che il romanzo di Mary Shelley si sottrae ai presupposti culturali del suo tempo, rifugge dal rimpianto e dal pessimismo espressi da opere coeve che portano alla lettera lo stesso titolo, e si propone come romanzo apocalittico assolutamente *sui generis*. È appunto su questo aspetto, sullo scarto tra il paradigma e la lettura del mondo fatta da Mary Shelley, che verte il presente intervento, su come un mito legato all'identità dell'artista diventa, nel testo di una scrittrice che come sappiamo è stata considerata fin troppo rispettosa dei ruoli e degli stereotipi di genere, una delle critiche più radicali alla cultura del suo tempo.

Il progenitore del racconto romantico della storia dell'ultimo uomo è un romanzo pubblicato in Francia e subito tradotto in inglese; si tratta di *Le dernier homme* del prete cattolico Jean Baptiste Cousin de Granville (1746-1805), edito a Parigi nel 1805 e in Inghilterra l'anno seguente con il titolo *Omegarus and Syderia, or The Last Man: a Romance in Futurity* che ha varie somiglianze superficiali con il romanzo di Mary Shelley: il narratore racconta in prima persona di una misteriosa "Grotta della Morte", situata vicino alla città di Palmira e dell'incontro con il suo spirito tutelare, nei cui specchi magici gli è possibile vedere il futuro. Riflessi in questi specchi, al lettore appaiono i due ultimi esseri umani sopravvissuti, i giovani Omegarus e Syderia, e contemporaneamente è visibile anche Adamo, raffigurato come un vecchio condannato ad assistere alle pene di ciascun dannato che entra all'Inferno. Omegarus vuole salvare il mondo, che dallo stato di perfezione iniziale è divenuto ormai sterile e spopolato a causa dell'insensato sfruttamento delle risorse naturali da parte dell'uomo, ma quando dopo molte ricerche incontra l'ultima donna, Syderia, il matrimonio gli è proibito da Dio

perché ogni nuova generazione della razza umana non potrà che essere malvagia. La scelta che si pone all'ultimo uomo è dunque ancora quella iniziale tra l'obbedienza a Dio e l'amore per la sua donna; e a differenza del suo lontano progenitore, la creatura di Cousin de Granville non senza sofferenze e lacerazioni finisce per obbedire a Dio, favorendo così l'auspicata fine del mondo e dell'umanità. Il testo mostra dunque la redenzione dell'ultimo uomo che finalmente riscatta la caduta di Adamo ed Eva e, se pure solcato dai dubbi e dalle lacerazioni dell'autore, rientra nella trattazione del tema fatta dal canone apocalittico cristiano¹.

Un elemento comune che contraddistingue la serie di testi escatologici che fioriscono nell'Inghilterra degli anni venti e che appare estraneo al testo francese è un pessimismo globale che non a caso priva le opere di cui parleremo della fase, essenziale per il discorso apocalittico cristiano, della resurrezione. Anche sull'onda di immagini derivate dalle nuove teorie scientifiche tendenti a provare la reale esistenza del diluvio universale, come quelle contenute nel *Reliquiae Diluvianae* (1823) del paleontologo William Buckland, l'apocalisse diviene nell'immaginario del tempo non la premessa per una rinascita ma piuttosto una catastrofe naturale che mette fine alla realtà presente. Testo emblematico di questo atteggiamento è la celebre poesia di Byron intitolata "Darkness" e composta nel 1816, proprio mentre Mary Shelley stava lavorando a *Frankenstein*: in seguito al progressivo spegnersi del sole, l'umanità viene spazzata via e sulla terra sterile e desolata rimangono solo le tenebre, che si dilatano fino a avvolgere l'intero universo. Nessuna possibilità di salvezza è offerta all'uomo, né si possono intuire le cause di una distruzione che appare un fenomeno immotivato quanto definitivo.

Questa stessa atmosfera di vuoto e desolazione viene visivamente rappresentata in vari quadri dell'epoca raffiguranti catastrofi naturali:

temporali, eruzioni vulcaniche e terremoti abbondano nei dipinti del tempo, tra le quali in particolare un quadro di John Martin acquista valore ai fini del nostro discorso. Intitolato appunto *The Last Man*, viene dipinto nel 1826 e rappresenta una figura isolata che si erge su un promontorio tenendo le braccia aperte, circondata da scheletri di soldati, mentre sullo sfondo compaiono due città flebilmente illuminate dalla fredda luce di un sole che si sta spegnendo². Il quadro era stato ispirato da un verso della poesia di Thomas Campbell intitolata appunto "The Last Man", del 1823, nella quale tuttavia la morte del sole, e quindi dell'umanità, non veniva esplicitamente presentata come una tragedia, ma interpretata secondo la tradizione religiosa medievale e dunque come una liberazione dal mondo terreno e un ricongiungimento a Dio. "The Eclipse of Nature spreads my pall, / The Majesty of Darkness shall / Receive my parting ghost!..." [L'eclisse della natura stende il mio sudario / la maestà del buio accoglierà / il mio spirito che si accomiata]. La distruzione della terra sembra qui essere addotta a riprova dell'onnipotenza divina, e tuttavia il testo non offre immagini di vita futura, ma solo le ripetute affermazioni del soggetto, tradendo la mancanza di una reale fiducia dell'autore nell'esistenza di una vita eterna, tanto che il lettore ha la sensazione che Campbell si rivolga alla religione come ultimo baluardo contro il dubbio e l'angoscia che lo circondano. Interessante la polemica che sorse tra Campbell e Byron su chi avesse per primo avuto l'idea di trattare il tema dell'ultimo uomo. Francis Jeffrey in *The Edinburgh Review* affermò che Campbell aveva ripreso lo spunto da "Darkness", ma lo scrittore si difese sostenendo di essere stato lui ad aver suggerito a Byron l'idea di rappresentare l'esperienza dell'ultimo uomo sopravvissuto sulla terra, come ci racconta Cyrus Redding nelle *Literary Reminiscences and Memoirs of Thomas Campbell* (1869).

Ancora *The Last Man* viene intitolato un testo teatrale incompiuto scritto da Thomas Lovell Beddoes tra il 1823 e il 1825, dove prevale un senso più esplicito di terrore per l'impotenza dell'essere umano e l'assenza di una divinità benevola. Il dramma di Beddoes è teso a esprimere un'angoscia nata dal senso di vuoto di una "terra desolata" e testimonia, con la sua stessa frammentarietà, la inutilità di rappresentare compiutamente l'esperienza dell'ultimo uomo senza la compensazione di una rinascita o la speranza di un mondo migliore.

Infine, nel 1826, proprio lo stesso anno in cui veniva pubblicato l'omonimo romanzo di Mary Shelley, usciva una ballata composta da Thomas Hood e anche quella intitolata *The Last Man*, che ha alcuni interessanti punti di contatto con il romanzo. In entrambi la storia della fine dell'umanità viene narrata in prima persona dall'ultimo uomo sopravvissuto a una catastrofe di proporzioni mondiali, anche qui identificata in un'epidemia di peste. Ma la cifra della scrittura di Hood è una satira feroce e grottesca contro il genere umano, che porterà gli ultimi due uomini sulla terra a fronteggiarsi l'uno contro l'altro e a distruggersi. Niente e nessuno si salva in un clima che ancora una volta ripropone, pur nella variazione del registro che da lirico si è fatto satirico, la desolata visione di Byron, che rimane l'immagine emblematica della disillusione di questa generazione di artisti romantici. Una sorta di fatalismo pervade questi testi in cui l'essere umano, trascurabile presenza in un universo indifferente, assiste impotente alla distruzione della specie.

Rispetto a queste opere, la visione di distruzione, che pure il romanzo di Mary Shelley riprende quasi alla lettera utilizzando una serie di spunti e di immagini propri dell'immaginario apocalittico del tempo, nasce, a me pare, da presupposti molto diversi, che non hanno a che fare con l'angoscia legata alla caduta dell'utopia romantica ma semmai al contrario con la denuncia di quella utopia, e apre dunque prospettive insolite su una visione del mondo e della

società che si pone come alternativa a quella sottesa dall'episteme romantica.

Il mezzo attraverso cui nel romanzo di Mary Shelley si propaga la distruzione della specie umana è la peste. Ancora una volta l'autrice si serve dunque di un topos antico e ricorrente che dal *De rerum natura* di Lucrezio percorre la tradizione letteraria occidentale fino a *The Journal of the Plague Year* (1665) di Daniel Defoe, che la scrittrice ben conosceva, e a *The Revolt of Islam* (1817) in cui P.B. Shelley identifica la peste con la barbarie politica del dispotismo reazionario. Né dovevano essere estranee alla creazione del romanzo suggestioni provenienti dal filosofo Burke, che aveva metaforicamente paragonato la Rivoluzione francese a una pestilenza, come evidenzia Lee Sterrenburgh in *The Last Man: An Anatomy of Failed Revolutions*, e dall'opera di Godwin *Of Population* (1820), che la figlia aveva letto con grande interesse e che era una risposta del pensatore radicale al saggio di Malthus *Essay on the Principles of Population* (1798) nel quale si descriveva il mondo malthusiano come una città devastata dalla peste sviluppando la metafora del contagio fino a paragonare la classe dominante inglese del tempo ai ricchi fiorentini descritti da Boccaccio nel *Decamerone*. Nel romanzo il morbo si presenta dapprima nell'area orientale del mondo, si trasmette quindi all'Occidente e arriva fino in Inghilterra, che si considera all'inizio inattaccabile non solo per il suo isolamento geografico, ma per un altero senso di superiorità culturale, tanto che c'è chi, come Audrey A. Fisch in "Plaguing Politics: AIDS, Deconstruction and the Last Man", ha visto un parallelo tra questa rappresentazione del contagio e l'attuale atteggiamento nei confronti della diffusione della "peste del secolo", come non a caso è stato chiamato l'AIDS. Ma che cosa è la peste nella profezia apocalittica di Mary Shelley, e in che cosa si differenzia da quella descritta dagli artisti a lei contemporanei? Non è una punizione divina (il piano trascendente risulta alieno alla visione shelleyana), né l'accidentale calamità di una natura

matrigna, ma una presenza reale, alla quale viene attribuito, oltre a un appellativo che sembra un nome proprio, e un genere, quello femminile, anche una volontà agente; persino quando l'epidemia si arresta nelle valli delle Alpi, persino allora appare come una regina delle nevi che "ha abdicato al trono, si è spogliata dello scettro imperiale... ha lasciato solitudine e silenzio come eredi del suo regno" (Shelley 426)³. La peste non conosce differenze geografiche o sociali, non rispetta leggi o privilegi, e per sette anni infuria in tutto il mondo conosciuto, fino a lasciare quattro soli superstiti sulla terra; la sua funzione nel testo risulta centrale perché agisce da elemento catalizzatore dei vari temi affrontati; diviene infatti lo strumento attraverso cui l'autrice nega le presunte verità assolute proclamate dalla scienza e dalla cultura, definendo i limiti di ogni pretesa di ordine e razionalità (come aveva già fatto in *Frankenstein*), e attraverso cui rovescia le concezioni utopiche del suo tempo, dimostrando l'infondatezza delle grandi illusioni espresse così chiaramente nel pensiero di Godwin e dello stesso Shelley, gli uomini che, per essere rispettivamente il padre e il marito, furono i più vicini alla scrittrice e con i quali si poneva per lei un inevitabile e sofferto confronto.

Nel suo romanzo, che è stato definito da Jane Blumberg un tributo ironico a Shelley, un monumento colossale all'idealismo frustrato, il personaggio di Adrian è il portavoce di molte delle idee utopiche sul progresso dell'umanità che Godwin aveva espresso in *Political Justice* (1793) e che P.B. Shelley aveva riproposto nel suo *Prometheus Unbound* (1820), in particolare la fiducia che lo sviluppo delle facoltà della mente avrebbe portato la felicità al genere umano sconfiggendo la malattia e persino la morte. Gli eventi del romanzo mostrano quanto queste teorizzazioni siano astratte e negate dalla realtà: la peste sancirà la sconfitta dell'idealismo sognante di Adrian, e il suo paradiso si rivela un inferno in cui si scatenano gli egoismi e la rivalità. Proprio la sorte

dell'uomo di scienza, Merrival, testimonia la falsità delle teorie sulla perfettibilità dell'uomo: Merrival, le cui teorie sembrano un compendio ironico delle concezioni di Godwin e di Shelley, all'arrivo del contagio si preoccupa esclusivamente dei suoi studi su fenomeni che potranno portare benefici all'umanità tra migliaia di anni, e diviene il caricaturale portavoce di una cultura che non vede il presente che sta sotto i suoi occhi per inseguire lontanissime chimere. Solo dopo che la sua intera famiglia, da lui sempre trascurata, è stata annientata, lo studioso diviene cosciente della realtà e impazzisce.

Quando la critica dell'autrice si rivolge alle concezioni più squisitamente politiche del suo tempo, si fa ancora più puntuale. Attraverso il personaggio di Ryland, il capo del partito del popolo i cui tratti fisici e caratteriali sono ricalcati sulla figura del giornalista William Cobbett, molto apprezzato da P.B. Shelley e poco amato da Mary, il testo mette in dubbio la convinzione condivisa da Godwin e da Shelley per cui l'umanità avrebbe raggiunto la perfezione attraverso lo sviluppo della ragione e con un governo democratico. L'arrivo della peste mostra tutti i lati deboli dell'utopia democratica, che se aveva funzionato quando una florida situazione economica aveva distribuito equamente le ricchezze, fallisce quando deve distribuire equamente il peso del disastro. La peste diventa qui lo strumento che ironicamente completa quel processo di livellamento sociale auspicato dall'ideologia democratica, ma solo perché tutti devono soffrire e morire nello stesso modo. Quando Ryland deve confrontarsi con questa realtà mostra tutta la sua inadeguatezza e l'autrice impietosamente ritrae la caduta di un'ideologia attraverso la progressiva demistificazione del suo portavoce, che all'arrivo della peste, per paura e egoismo fugge dalle sue responsabilità nel tentativo di mettersi in salvo. L'ideale di repubblica vagheggiata dai grandi romantici diventa qui una concezione astratta deludente e mistificante.

Ma la critica dell'autrice si estende ad altre teorizzazioni politiche, arrivando a dimostrare come ogni ideologia elaborata dagli uomini non sia altro che finzione e mistificazione. Questo vale ad esempio per l'ideologia conservatrice, anche se inizialmente l'autrice sembra condividere l'idea della superiorità morale e fisica dell'aristocrazia sostenuta dal filosofo Burke nel suo *Reflections on the Revolution in France* (1790). Raymond e Lionel Verney si fanno portavoce delle teorie burkiane della superiorità di una monarchia costituzionale, e Adrian, nonostante i suoi ideali repubblicani, nella perfezione della sua stessa persona incarna l'idea della superiorità della classe aristocratica. Ma il testo in realtà riprende il concetto burkiano di società come organismo vivente solo per sostenere l'infondatezza delle teorie del filosofo, dimostrando come non sia vero che la società è in costante e graduale progresso; proprio come qualsiasi organismo vivente può accadere al contrario che si ammali e muoia. Ma è nel personaggio del falso profeta che si legge una feroce e ancor più globale parodia di ogni leader politico. Questo profeta autoproclamatosi tale è un fanatico religioso che riesce a conquistarsi la fiducia di una parte dei sopravvissuti, che assumono il nome di "Eletti". Né può sfuggire il richiamo diretto al gruppo di intellettuali e artisti espatriati in Italia di cui facevano parte gli stessi Shelley che si chiamava appunto "The Elects". Nel romanzo questi discepoli sono vittima di un'utopia di salvezza, perché sono convinti che obbedendo ciecamente al loro capo riusciranno a sopravvivere e ad assicurarsi un posto nella vita futura. Il loro capo viene visto dall'autrice come un tiranno politico spinto dall'ambizione a commettere ogni crimine pur di conquistarsi un posto nella storia dell'umanità e le offre lo spunto per esporre un convincimento di carattere più generale su quanto da sempre è avvenuto nella storia dell'umanità, e cioè che

il filantropo, ardente nel suo desiderio di fare del bene, paziente, ragionevole e

gentile, disdegna di usare altro argomento se non la verità, ha minore influenza sulla mente degli uomini di quello che ambizioso e egoista, non disdegna di usare ogni mezzo, di risvegliare ogni passione, di diffondere ogni falsità per sostenere la sua causa. (Shelley 386)

Attraverso la creazione di personaggi maschili come Raymond e Adrian (nei quali si riconoscono gli stessi Byron e Shelley), la scrittrice va oltre le singole teorizzazioni politiche e muove una critica all'idea stessa del leader perfetto. Tutti e due questi grandi uomini – e il testo mostra che sono grandi davvero se giudicati con il metro dell'ideologia romantica – sono mossi dall'egocentrismo di chi insegue ciò che la cultura del tempo considerava alti valori, e cioè la gloria militare e la dedizione alla politica, a spese dei rapporti umani e con grandi sofferenze di chi vive al loro fianco.

Il mito del comandante perfetto viene infranto una prima volta con la storia di Raymond, il cui equilibrio interiore regge solo finché il soggetto rimane all'interno di un sistema che esclude, o rimuove, le emozioni e i sentimenti; quando in lui si accende una passione che egli non sa controllare, e cede al tradimento, lo stesso Raymond non può accettare di non essere più il perfetto e integro comandante di un paese che egli crede perfetto, e abbandona tutto per inseguire sogni di gloria militare in una guerra totalmente idealizzata al fianco dei Greci a Costantinopoli, sentendosi più al sicuro, come dice il testo, in una guerra vera (dove peraltro perderà la vita) che in una situazione che può provocare un conflitto interiore. Le sofferenze della moglie Perdita, e della figlia non arrivano a toccare questo sistema chiuso, e, come ben vede Perdita, totalmente permeato di egoismo maschile:

Lui, lei pensava, può essere grande e felice senza di me. Oh, se anch'io avessi una carriera! Se io potessi caricare su una qualche imbarcazione nuova tutte le mie speranze, le mie energie, i desideri, e spingerla avanti nell'oceano della vita. (Shelley 163)

Più sottile la critica a questi stessi ideali che viene rivolta attraverso il personaggio di Adrian, che nel romanzo appare come l'incarnazione della perfezione anche morale, l'unico che riesce ad andare oltre il mito imperiale e a considerare anche i nemici come degli esseri umani. Ma proprio la sua ricerca di perfezione assoluta fa sì che egli si sottragga agli impegni e alle responsabilità che la realtà intorno a lui richiede. Rifiuta di prendere il comando quando il paese avrebbe bisogno della sua guida illuminata e lo fa quindi precipitare nel caos, per il timore di cedere a una criticabile tentazione di potere, e infine, chiuso nella sua algida ricerca di perfezione, intoccato dalla passione, lascia cadere l'ultima possibilità che la specie umana ha di perpetuarsi attraverso la sua unione con l'ultima donna sopravvissuta, e accelera anzi l'estinzione dell'umanità insistendo per un viaggio verso la mitica Grecia durante il quale moriranno sia lui che l'ultima donna.

È evidente che altri sono i valori in cui crede Mary Shelley.

The Last Man ci dice chiaramente che le decisioni che riguardano la vita di relazione devono tener conto prima di tutto degli affetti, a partire dagli affetti familiari, e dalla volontà di proteggere i legittimi interesse e il benessere di ciascun membro della grande famiglia che è l'umanità. Diviene così portavoce di quella "ethics of care" di cui Carol Gilligan avrebbe parlato un secolo e mezzo dopo, che si contrappone alla violenza, al sopruso e alla guerra; qualunque guerra, si spinge a dire Mary Shelley, anche quella ritenuta allora più giusta, come la lotta di un popolo per l'indipendenza, visto che proprio una guerra di liberazione è il veicolo che porta alla diffusione del contagio in Occidente e dunque alla distruzione del genere umano. E il messaggio inquietante e autenticamente sovversivo contenuto nel romanzo era stato colto dai contemporanei che accusarono la scrittrice di aver tradito la memoria e gli ideali per cui si erano battuti molti intellettuali romantici; a

questi Mary Shelley rispose con parole disarmanti nella loro semplicità: “I am not a person of opinions...” (Feldman, 21 ottobre 1838).

The Last Man mostra che solo malattia e morte derivano dall'inseguire i grandi ideali su cui si fondava l'episteme romantica, malattia e morte non solo per un femminile che già molti testi avevano mostrato, e tanti ancora mostreranno, perdente e relegato dalla società borghese agli spazi claustrofobici del privato, ma, e qui sta la novità del messaggio racchiuso in questo romanzo, per l'intero genere umano, anche per un maschile che Mary Shelley vede potente e vittorioso solo in apparenza e che sta preparando la propria distruzione. I limiti dell'ideologia romantica vengono dunque qui visti non solo dall'ottica di chi quell'ideologia subisce, ma come critica globale a un sistema che si è basato sull'ordine e la razionalità e che ha ignorato la parte emozionale della natura umana. Come già in *Frankenstein*, sentimenti e desideri repressi nel tentativo di uniformarsi alle regole del vivere sociale si materializzano e erompono in tutta la loro carica distruttiva rivendicando un ruolo attivo nel mondo che l'ha a lungo negati. “Io sentivo come se dall'ordine di un mondo sistematico fossi spinto nel caos, nell'oscurità, nel contrario, nell'inintellegibile”, dice l'ultimo uomo, e a me pare che le sue parole non esprimano il lutto per la perdita di quel sistema, ma spietatamente ne registrano l'intima debolezza e la caduta finale. La fine dell'umanità che viene raccontata nel testo corrisponde al commiato finale da un sistema di valori logocentrico e razionale, e dietro la profezia apocalittica di Mary Shelley si può veder affiorare in trasparenza una serie di valori nuovi e destabilizzanti che hanno a che fare con la realizzazione della parte nascosta e rimossa di sé che solo dopo la distruzione del vecchio sistema possono affermarsi. Il romanzo lascia all'umanità una possibile via d'uscita, e contiene, più che una condanna, un monito e un invito. Lo mostra chiaramente un finale che possiamo considerare aperto, non solo perché l'immagine conclusiva raffigura l'ultimo

uomo finalmente uscito dal torpore sterile in cui era caduto e intraprende un viaggio sulla sua barca in un universo sul quale, a differenza di quello byroniano, brilla ancora il sole, sorge la luna e si può indovinare “un augurio nell'arcobaleno”, ma perché, come il lettore sa dall'Introduzione che l'autrice ha premesso, la storia narrata è solo una profezia decifrata dai frammenti sparsi nell'antro della Sibilla, e ancora nessuno al mondo, né uomo né donna, è morto per il contagio di peste, non ancora.

1 Anche se del romanzo è stata data una lettura meno ortodossa, che vi scorge non tanto l'esaltazione della potenza divina quanto la sconfitta dell'uomo e dell'amore umana, di cui il testo afferma implicitamente l'importanza, legando la stessa sopravvivenza della specie alla sua esistenza, (ad esempio da Fiona Stafford nel citato saggio, alle pagine 202-205), non c'è dubbio che l'opera francese si inserisca nella tradizione escatologica cristiana.

2 Dell'opera esistevano due versioni, la prima è andata perduta, mentre l'acquarello del 1833 si trova alla Laing Art Gallery di Newcastle.

3 Le citazioni sono di mia traduzione.

Gigliola Sacerdoti Mariani

Muriel Rukeyser e Käthe Kollwitz: un confronto di segni

What would happen if one woman told the truth about her life?
The world would split open

“Che cosa succederebbe se una sola donna dicesse la verità sulla sua vita? Il mondo si schianterebbe”. Ho voluto usare questa epigrafe per il mio saggio, perché, oltre ad essere un distico fondamentale della poesia di Muriel Rukeyser che esaminerò più avanti, mi sembra che, con tutte le sue implicazioni, possa diventare una postilla al titolo di questo volume, *S/oggetti immaginari*. Inoltre, “The world split open”, usato come slogan del femminismo americano all’inizio degli anni settanta, è diventato nel 1974 il titolo di un’antologia – *Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552-1950* – pubblicata a cura di Louise Bernikow, con una prefazione di Rukeyser. In quelle poche pagine, la poetessa americana scrive, con straordinaria semplicità di eloquio, con amarezza e orgoglio insieme: “We have had our Men of Letters, here are the Women of Words”. Giocando sul duplice significato che l’espressione “Men of Letters” può avere, Rukeyser – con il gusto per l’ironia che indubbiamente possiede – intende affermare, fra l’altro, che le parole comunicano molto di più delle lettere, che il mondo intero

dovrà riconoscere, anche tardivamente, quale valenza possono acquisire le parole femminili.

Una cosa è certa: Rukeyser è riuscita a trasmettere moltissimo con le parole dei suoi versi, così come Käthe Kollwitz ha espresso anche l’indicibile con le parole del suo diario (che, nella mente dell’autrice, non era certo destinato alla pubblicazione). Vi presento, dunque, queste due “Women of Words”, che, oltre ad essere state particolarmente generose di parole, hanno mantenuto fede alla parola data, all’impegno etico-politico che si sono assunte nel corso della loro vita.

Dell’opera poetica di Muriel Rukeyser (New York, 1913-1980) sono state date molte definizioni – junghiana, marxista, femminista, realista, socialista – appropriate tutte e nessuna, in quanto cercano di costringere, in modo rigido, schematico, entro etichette precise, una produzione estremamente ricca¹, eclettica, magmatica, che ha avuto sicuramente le sue diverse fasi, ma che mal tollera limiti o confini di scuola e di partito. Questa varietà di epiteti sta comunque ad indicare che Rukeyser è stata una scrittrice dalle grandi passioni, oltremodo scomoda per *l’establishment* politico e per quello letterario. Per *l’establishment* politico, perché di sinistra, perché ha partecipato agli scioperi degli anni trenta, all’epoca della “grande depressione”, perché ha combattuto il maccartismo negli anni cinquanta, perché si è dichiarata ripetutamente contraria alla guerra del Vietnam, anche con un famoso sit-in a Washington, sul pavimento dell’aula del Senato, a seguito del quale ha conosciuto la vita di prigionia per due giorni (sono tutti episodi che Rukeyser ricorda in versi).

È stata parimenti scomoda per *l’establishment* letterario, perché ha trasgredito canoni, metri e tropi tradizionali, perché ha creato una poesia

sperimentale, post-modernista, anche quando ha recepito e accolto nei suoi versi la lezione whitmaniana. Prolifica forse quanto Whitman, scrive dei più disparati argomenti, dal 1935, anno in cui pubblica il primo libro di poesie, *Theory of Flight* – passando attraverso *Body of Waking* del 1958, *Breaking Open* del 1973 – fino al 1976, quando dà alle stampe *The Gates*. Quei titoli, emblematici, sembrano voler tracciare la sua parabola, il suo itinerario spirituale: Rukeyser teorizza il volo per muoversi libera, nei pensieri, nelle azioni, al di là delle sbarre, al di là dei cancelli, fissati dalle scuole letterarie, imposti dagli schieramenti politici, contro ogni oppressione patriarcale, in un continuo risveglio, riscatto di sé.

Nella sua opera può quindi parlare degli anni della depressione, dei minatori che muoiono di silicosi, di altri problemi sociali, di sessualità, della maternità in generale, e della sua personale, e mette in guardia le donne, che pure creano il mondo, a non cadere – proprio con la maternità – nei pericoli del solipsismo. E ancora altri temi trovano posto nelle sue composizioni, la seconda guerra mondiale, Auschwitz, la Corea, Hanoi, e spesso avverte il peso di essere “vissuta nel I secolo delle guerre mondiali” (Rukeyser 1978, 450), si sente “held between wars”, “held among wars”. Stretta, smarrita fra le guerre, si impegna, dunque, per il pacifismo, combatte per la giustizia sociale, in lirica dichiara il suo impegno etico-politico che scopre e definisce in Spagna all’età di ventitré anni.

Viene inviata a Barcellona dal periodico *Life and Letters Today*, per fare un servizio sulle olimpiadi dei lavoratori, o olimpiadi antifasciste, fissate dal 19 al 25 luglio del 1936, in opposizione a quelle ufficiali di Berlino. Sul treno, che la porta dalla Francia verso Barcellona, Rukeyser conosce alcuni atleti delle diverse squadre internazionali e, fra questi, Otto Boch, un corridore tedesco in esilio già dal tempo in cui Hitler era salito al potere. Con Otto l’intesa è

immediata. Quando arrivano a Barcellona, vengono confermate le voci allarmanti che hanno sentito durante il viaggio: l’agone pacifico ha ceduto il passo ad un tragico conflitto. Dopo pochi giorni il governo catalano decide di rinviare tutti gli stranieri, compresi atleti e giornalisti, ai loro paesi d’origine, a meno che non vogliano combattere per la repubblica spagnola, a meno che non abbiano qualche esperienza medica o paramedica: Rukeyser, come lei stessa racconta, al suo attivo ha “solo un libro di poesie”, quindi viene invitata a partire (Rukeyser 1974). Prima dell’addio, Otto Boch le trasmette un ultimo messaggio: “You will do what you can in America and I in Spain”. Per quell’ideale, in nome di quella solidarietà, nel segno di quell’amore, di quel reciproco impegno, per un identico “no alle dittature”, Otto combatterà contro il fascismo spagnolo e morirà sulle rive del fiume Segre, Muriel seguirà a fare in America “ciò di cui era capace”, diffondere in poesia “what we saw in Spain” (Rukeyser 1978, 139).

La guerra civile spagnola: è questo l’elemento unificatore, il filo rosso della sua produzione, è il tema, quasi l’incubo, ricorrente. Per quarant’anni, ininterrottamente, dal 1936 al 1976, Rukeyser, nelle sue composizioni, ritornerà alla Spagna, rielaborerà l’esperienza di quel commiato obbligato da un paese dove è stata pochi giorni – eppure lo definirà “esilio” – e rivisiterà, in versi memorabili, quello che lei ha chiamato il suo “moment of proof”. Momento di prova, che io interpreto come il momento di *descent/ascent*, ma anche (giocando sull’omofonia delle parole) momento di *dissent/assent*: discesa nel profondo di sé/ conseguente ascesa verso il sociale, verso l’impegno etico-politico/ dissenso nei confronti di chi rimane nella torre d’avorio/ assenso verso chi porta la propria testimonianza/ dissenso nei confronti di certe scelte del governo americano/ assenso verso il pacifismo.

Anche la lunga “Letter to the Front” (Rukeyser 1978, 235-43), che sembra partire da molto lontano, col suo verso iniziale che suona come un assioma,

“Women and poets see the truth arrive” – ribadito e ampliato più avanti con “Women and poets believe and resist forever” – si sviluppa attraverso alcuni momenti e movimenti del suo personalissimo fronte spagnolo. E ancora, nella poesia “Neruda, the Wine” (del suo ultimo volume, *The Gates*) definirà la Spagna “that core of all our lives, / that long defeat that brings us what we know” (Rukeyser 1978, 554), che mi piace qui tradurre in un italiano ridondante, per non perdere nessuna delle implicazioni dell’originale (il potenziale di senso e di suono di “core”): “quel nucleo, quel centro, quel cuore, anima delle nostre vite, quella lunga sconfitta che ci porta ciò che conosciamo”.

È questa conoscenza che Rukeyser intende trasmettere nella sua opera, convinta com’è che il potere della poesia risieda nel far succedere, nel far cambiare qualcosa nelle coscienze. Ripropone la guerra civile spagnola più volte, come fosse un prezioso palinsesto su cui riscrivere il conflitto reale e il conflitto delle ideologie, l’archetipo di ogni altra guerra che ha visto; nelle poesie più tarde arriverà ad epifanizzare il conflitto tra la donna, agente della creazione, e l’uomo/dittatore, agente della distruzione (lo chiama “floating man”, mutevole come una nuvola, che sovrasta, che domina, insidioso, proteico, e che è anche “magician”, esperto in “magic”, mostro del totalitarismo, che conosce i colori della forza e decide delle vite altrui); epifanizza il conflitto tra potere “in-valid” (non-valido e in-validante) e potere “valid”, tra potere oppressivo e potere costruttivo, tra “dominating power” e “responding power” (che deriva dalla conoscenza, che è anche amore, che è capacità di dare delle *risposte*, di *rispondere* ai bisogni altrui), fino ad assegnare la vittoria epistemologica alla donna, alla poetessa, a sé medesima che ha trasmesso “ciò che abbiamo imparato in Spagna”, e che così ha gridato contro gli intellettuali che si sono ritirati nella “torre d’avorio”:

Se non avessimo visto la battaglia,
se non avessimo guardato
basso volava l’aereo
plastica lacerata dai colpi
la casa del contadino
se fossimo rimasti nel nostro mondo
tra tavolo e scrivania
tra villaggio e sobborgo
lenta disintegrazione
uomo e donna.

Questi versi, tratti da “Mediterranean” (Rukeyser 1978, 140), con una protasi ritualisticamente iterata per tre volte, un anacoluto prolungato, l’assenza totale dell’apodosi, implicano una condanna severa, anche se obliqua, di “chi non ha guardato”, “di chi non ha visto”, della pigra neutralità “di chi è rimasto fra tavolo e scrivania”. La strofa successiva, piccolo capolavoro costruito su una forma di isocolon – ha una struttura ritmica parallela e un sistema argomentativo parallelo – enfatizza il contrasto fra la “lenta disintegrazione” di chi ha scelto una vita appartata nella sua città e la “rapida identificazione” (che appare appunto nella strofa successiva), che è sinonimo di accettazione e riconoscimento del ruolo di una donna che non può fare a meno di portare la sua testimonianza, di credere e resistere per sempre, anche se, o proprio perché “stretta fra le guerre”.

Ho ripetuto più volte questo verso, “Held between wars”, che è l’*incipit* della poesia intitolata “Käthe Kollwitz” (Rukeyser 1978, 479-84) – pubblicata originariamente nel volume *Speed of Darkness* del 1968 – la cui prima strofa recita:

Held between wars
my lifetime
among wars the big hands of the world of death

my lifetime
listens to yours².

Käthe Kollwitz è un'artista tedesca che, come la scrittrice americana, ha sentito fortemente la propria responsabilità sociale (Kollwitz 1992, 5) – dichiarata, oltre che nell'opera grafica e nelle sculture, nelle pagine del suo diario datate 4 dicembre 1922, quelle dove scrive:

quando so di lavorare insieme ad altri, in una comunità internazionale, contro la guerra, provo un sentimento caldo, che mi pervade e mi dà soddisfazione.... Ognuno lavora secondo le sue capacità...: *voglio segnare questo tempo* in cui gli uomini sono così incerti e bisognosi di aiuto. Molti avvertono ora il dovere di agire e aiutare, ma la mia via è chiara ed evadente, altri percorrono vie oscure [...] Vorrei poter lavorare così ancora per tanti anni". (Kollwitz 1992, 182-83)

Nata nel 1867 a Königsberg, nella Prussia orientale, Käthe Schmidt si trasferisce a Berlino quando, nel 1891, sposa il medico Karl Kollwitz. Nel 1898 espone le sue prime opere grafiche. Nel 1907 trascorre molti mesi in Italia, in particolare a Firenze; nel 1908 inizia a tenere un diario, che scriverà ininterrottamente fino al 1943 (sono dieci quaderni, in parte non ancora pubblicati). Il suo secondogenito, Peter, muore in guerra nell'ottobre del 1914. Nel 1919 è la prima donna a diventare professore presso l'Accademia prussiana di Belle Arti. Nel 1932 firma, insieme ad Einstein, Heinrich Mann, Arnold Zweig, l'appello per costituire un fronte unitario contro l'ascesa del nazionalsocialismo; l'anno dopo, per questa sua presa di posizione, è costretta ad uscire dall'Accademia di Belle Arti e nel 1936 la sua opera viene vietata in Germania. Nel 1943, per scampare ai bombardamenti di Berlino, si rifugia a Nordhausen e poi a Moritzburg. Non fa in tempo a vedere la fine del conflitto mondiale, muore il 22 aprile del 1945³.

Veniamo ora al confronto dei segni, rileggendo la prima parte della poesia,

dove Rukeyser "ascolta" la vita di Kollwitz:

Stretta tra due guerre
lo spazio della mia vita
tra guerre le grandi mani del mondo della morte
la mia vita
ascolta la tua.

La comparazione tra Kollwitz e Rukeyser, che io vado tracciando, è dunque voluta, è suggerita dalla stessa scrittrice americana, è implicita, interna alla sua poesia. L'artista tedesca diventa soggetto/oggetto della poesia, Rukeyser si identifica in lei e si definisce attraverso di lei. Non ci sono confini di generazione, di cultura, di lingua. Anche quel nome del titolo, Kollwitz, rivela un bisogno di definizione-identificazione da parte di Rukeyser: è un ipersegno che l'aiuta a ripercorrere, a ribadire le scelte che ha fatto, le tappe della discesa/ascesa (*descent/ascent*) nel profondo di sé, che le consente di riattraversare, cioè, le fasi del suo dissenso/assenso (*dissent/assent*), attraverso le fasi della vita e dell'arte di Kollwitz. In lei Rukeyser trova le stesse dinamiche che la spingono in avanti e i freni che la inibiscono, trova la testimonianza di una costante tensione morale e un'identica convinzione che l'arte debba avere un fondamento sociale ("sono al mondo / per cambiare il mondo", recitano i versi 12-13). E la composizione si sviluppa, quindi, come una biografia dell'artista tedesca, scritta attraverso i *segni* tracciati nel suo diario e nelle sue incisioni, e si fa autobiografia della scrittrice americana.

La poesia è divisa in cinque parti: le prime tre non hanno un titolo, non ne hanno bisogno, tendono tutte verso il distico con cui si chiude la terza parte, "What would happen if one woman told the truth about her life? / The world would split open" (vv. 110-11), che suona come un perenne commento, un'eterna riflessione, o, anche, come un coro femminile fuori scena, nel senso

che si adatta ad ogni epoca, ad ogni temperie culturale, ad ogni scena dove le donne si trovino ad agire – con quello “split open” che, come dicevo sopra, ha tante implicazioni: fa pensare ad un’apertura con uno schianto, a una spaccatura provocata da un terremoto, l’apertura di un baratro che non si richiude più, una ferita insanabile, ma anche lo squarcio, l’apertura-rivelazione di un mondo femminile purtroppo sconosciuto, che ha tanto da mostrare e, ancora, di un inferno di dubbi ideologici e artistici, dove obbligatoriamente si deve scendere, sprofondare, per risalire, per riemergere, per dare voce al proprio dissenso/assenso. Poiché il silenzio, la non-comunicazione sono soffocanti, poiché è inutile combattere il potere patriarcale, poiché è più opportuno usare e celebrare un altro potere, poiché l’assenso deve andare a chi genera la vita, poiché una donna non può dire “la verità sulla sua vita”, Rukeyser dà voce alla Kollwitz, interpreta il suo diario, talvolta lo cita fra virgolette, lo trasforma ora in monologo, ora in dialogo – un confronto di *signi* appunto, uno scambio, un’interazione, per poter dire lei, Rukeyser, la verità sulla sua stessa vita.

Se leggiamo alcune riflessioni di Kollwitz, tratte da una pagina datata 1941–

l’etichetta di artista ‘sociale’ che da allora in poi mi ha accompagnato.... il vero motivo per il quale da allora scelsi di rappresentare quasi esclusivamente la vita dei lavoratori fu che i motivi scelti da questo ambito mi offrivano con facilità e senza compromessi quello che io avvertivo come il bello. Bello era per me il facchino di Königsberg, belli erano i marinai polacchi sulle loro navi, bella era la generosità dei movimenti nel popolo. Uomini che conducevano una vita borghese erano per me privi di qualsiasi interesse. Tutta la vita borghese mi sembrava pedante. Il proletariato invece mi stimolava. Solo molto più tardi però, in particolare quando, grazie a mio marito, venni a conoscere le difficoltà e la tragicità abissali della vita proletaria, quando conobbi donne che venivano da mio marito e in second’ordine da me cercando aiuto, fui colpita a fondo dal destino del proletariato e da tutte le manifestazioni esistenziali che lo accompagnano. Problemi irrisolti come la prostituzione, la disoccupazione mi torturavano e mi inquietavano e furono una concausa di quel mio essere

legata alla rappresentazione del popolo minuto, e la sua rappresentazione continuamente ripetuta era per me come una valvola di sfogo o una possibilità di sopportare la vita.... Talvolta i miei stessi genitori mi dicevano: “Ci sono anche cose piacevoli nella vita. Perché mostri solo il lato oscuro?”. Non avevo nulla da rispondere loro. L’altro lato, appunto, non mi diceva nulla. Solo questo voglio sottolineare ancora una volta, che in un primo momento la compassione, la compartecipazione al dolore della vita proletaria mi ispirarono solo in misura assai ridotta alla rappresentazione della vita proletaria, era soltanto che la trovavo bella. Come Zola, o chi altro, una volta disse: *le beau c’est le laid*”. (Kollwitz 1992, 253-54)

– e le confrontiamo con i versi che riportiamo qui sotto, ci rendiamo conto di come Rukeyser si assuma il compito di interpretare e comunicare i significati perduti di quell’esistenza, di quelle idee che sorgono dal travaglio di una mente creativa:

- 30 “Dopo tutto si procede come in musica,
come si sviluppa un brano di musica.
Le fughe ritornano e
ancora e ancora
si intrecciano.
- 35 Un tema sembra messo da parte,
ma seguita a ripetersi–
la stessa cosa modulata,
la forma in qualcosa è mutata.”
[...]
Una donna che riversa i suoi opposti.
“Dopo tutto ci sono anche cose felici nella vita.
Perché mostri solo il lato oscuro?”
“Non sapevo rispondere. Ma lo so–
- 45 all’inizio il mio impulso di conoscere
la vita proletaria
aveva poco a che fare con
compassione o compartecipazione.
Semplicemente sentivo
50 che la vita degli operai era bella.”

I tormenti del processo creativo, le fughe psicologiche e artistiche, di chi disegna come di chi scrive, trovano dunque espressione in questi versi; e, ancora, la difficoltà di conciliare le dicotomie della vita e dell'arte, l'esperienza coniugale, l'eros, gli affetti sono i temi che si snodano nella seconda parte della composizione; la scrittura poetica scandisce i mutamenti di pensieri e di sentimenti – l'orrore, lo sgomento, l'empatia – consente la revisione, la verifica, la definizione delle pulsioni, quelle della Kollwitz e quelle della Rukeyser; e il tutto viene visibilmente enfatizzato dallo *splitting*, dalle cesure, dalle scansioni, dai vuoti grafici:

55 “Quando la porta si apre della sensualità
allora capirai anche tu. Ha inizio il conflitto.
Non esserne più libere,
la sentirai come la tua nemica.
A volte quasi ne soffocherai,
la gioia che porta.”
[...]
Disse: “In realtà,
io credo
75 che la bisessualità
sia quasi un fattore necessario
nella produzione artistica; in ogni modo,
un tocco di mascolinità dentro di me
mi ha aiutato
nella mia opera.”

Sembra che Rukeyser esponga le litografie, le acqueforti di Kollwitz – riproducendo in versi quella che nel disegno è la sospensione tragica dei gesti – e ne coglie il chiaroscuro, in una continua sovrapposizione di momento storico e momento individuale: con termini che suggeriscono il concetto di vista, di sguardo, di luce, più volte ripetuti (in alcuni dei versi già citati e,

anche, nell'ultima parte della composizione) la poetessa abbraccia, raccoglie, interiorizza gli episodi salienti della vita privata e pubblica di Kollwitz, ricrea la pro/spettiva dell'epoca tra le due guerre, e ci fa intendere che il dovere dell'artista – segno verbale o segno iconico non fa differenza – è quello di avere una visione chiara degli eventi mondiali per comunicarne i significati alla società.

Con una serie di citazioni intertestuali e intratestuali Rukeyser accosta le figure umane della grafica della Kollwitz alle riflessioni del suo diario – che esplicitano i suoi tormenti di donna e di madre, nonché il suo impegno etico-politico. Con rapide giustapposizioni Rukeyser evoca anche il ciclo di litografie e acquaforti, che hanno per tema un evento storico, la rivolta dei tessitori slesiani del 1844 che Kollwitz aveva deciso di illustrare dopo aver assistito alla prima del dramma *I tessitori* di Hauptmann. E, ancora, fa riferimento all'acquaforte intitolata “La Carmagnola” (v. 90), traduce in versi gli sguardi intensi, i volti deformati dalla fame, le espressioni dolenti (è quella miseria che Kollwitz aveva conosciuto da vicino, nel quartiere operaio di Berlino dove il marito medico aveva il suo ambulatorio) e sembra che ridisegni le mani delle sue litografie, mani che soffocano come due guerre (si rileggano i versi iniziali, che abbiamo riportato sopra), mani che stringono un volto disperato, che stringono strumenti di lavoro, che avvolgono corpi indifesi di fanciulli o corpi inerti, mani che si levano in segno di protesta o con pugno chiuso, (e penso alle opere che ho visto personalmente, a Milano, “Dimostrazione” del 1897, “Alla culla”, dello stesso anno, “Donna con bambino morto” del 1903, “Donna che affila la falce” del 1905, “Le madri” del 1922-23) mani, infine, che divengono cancelli che si aprono verso il mondo (vv. 108-09). E se la morte del figlio Peter all'inizio della prima guerra mondiale e la morte del nipote, che porta lo stesso nome – cade durante la seconda guerra mondiale – sono

ricordate con un lento, luttuoso tono narrativo, più intensi e più rapidi sono i versi che ritraggono la madre che avvolge e protegge con il suo corpo quello ancora vivo del figlio. La madre che, animata dal senso del dovere verso la patria, aveva convinto il marito a far partire il loro secondogenito, che voleva andare volontario in guerra; la madre che, in occasione di quella partenza, aveva donato a Peter un mazzo di fiori e una copia del *Faust*. Anche questo, passando dal piano diegetico al piano analettico, viene evocato nella poesia, in versi che mirano ad un complesso e intrigante sistema di significazione: “Faust walking among the flowers of the world (“Faust che cammina tra i fiori del mondo”). Implicito il tema dell’introspezione, impliciti i temi della discesa/ascesa, del dissenso/assenso: dall’inferno collettivo e personale, attraverso conflitti/confini interiori, fino al rifiuto non solo della guerra, ma di ogni rivoluzione violenta, quando il comunismo rivela il suo vero volto totalitario, distruttivo; infine il pacifismo, non in quanto automatica, naturale scelta femminile, ma come il risultato di quei conflitti morali-intellettuali che sono di Kollwitz come di Rukeyser.

Infatti, nell’ottobre del 1920, Kollwitz si era abbandonata, nel diario, ad una lunga, amara riflessione sul comunismo:

In realtà non sono affatto rivoluzionaria, ma evolucionista. Giacché però mi si celebra come artista del proletariato e della rivoluzione, e sempre più mi si spinge in questo ruolo, ho ritegno a non continuare a sostenere questa parte. Io ero rivoluzionaria... sono atterrita e sconvolta da tutto l’odio che c’è nel mondo, ho desiderio di un socialismo che lasci *vivere* gli uomini, e trovo che di assassini, menzogne, rovine, travisamenti, in breve di tutto quanto è diabolico, la terra ne ha visto abbastanza. L’opera dei comunisti, che vi si fonda sopra, non può essere opera di Dio. (Kollwitz 1983, 14)

E in una lettera datata 21 febbraio 1944, aveva affermato categoricamente che “Il pacifismo non è affatto un tranquillo stare a guardare, ma lavoro, duro lavoro” (Kollwitz 1983, 15).

Sono riflessioni in cui Rukeyser si riconosce sicuramente, lei che ha una stessa ansia di agire, con la poesia, lei che ricorda come la parola poeta, secondo la corretta etimologia greca, significa colui/colei che fa. E la fiducia che Rukeyser ha nell’efficacia dell’impresa poetica è testimoniata dal verso di una composizione, sempre dedicata alla vicenda spagnola, “the poem is the fact” [la poesia è il fatto] (Rukeyser 1978, 139) che offrirà, che rimarrà. Ma c’è di più: i versi “immagine davanti agli occhi, passata memoria, poesia / da portare, diffondere e difendere di giorno in giorno” (Rukeyser 1978, 143), inseriti come sono in un contesto simbolico complesso, sembrano voler ribadire che la poesia, l’arte, oltre a tracciare, con versi troncati, con linee spezzate, i crudeli rituali di guerra, può dire come effimeri siano i confini tra l’orrore reale e l’orrore immaginato, può embricare l’emozione personale e l’ideologia politica, o rendere l’una trasparente attraverso l’altra.

Queste nostre considerazioni relative alle affinità, alle consonanze di Kollwitz e Rukeyser ci portano direttamente alla quarta parte della poesia, che si intitola “The Calling Up”: è la chiamata alle armi, ovvero il richiamo al ruolo di *makers*, al ruolo delle donne-artiste con gli strumenti che possiedono – il bronzo delle sculture, il segno inciso sulla pietra, sul legno, le parole delle poesie – le donne che “vedono arrivare la verità”, che “credono e resistono per sempre”.

La quinta parte si intitola “Self-portrait”; sembra davvero tracciata, calcata, con l’ausilio di fogli trasparenti, sui numerosi autoritratti che Kollwitz ha lasciato (ha disegnato il suo volto anche come personificazione della morte) e diventa autoritratto in versi di Rukeyser:

125 Guarda diritto a te la bocca
nella loro interiorità guardano gli occhi
diritto a te

semichiaro semiscuro
 donna, forte, tedesca, giovane artista
 130 fluida
 bocca aperta sensuale che medita
 guarda giusto te
 occhi ombreggiati con mano coraggiosa
 guardano in fondo a te
 135 diventa
 bocca coraggiosa ferita
 afflitti socchiusi gli occhi
 viva, tedesca, la sua prima guerra
 ritorna in
 140 forza del volto esausto
 una matassa di linee
 incombe, ricade
 su madri fra tombe di guerra
 piegate sulla morte
 145 a fronte del padre
 accanito sul campo
 genera
 i segni della sua conoscenza–
Nie Wieder Krieg
 150 ipetuto negli occhi
 si riversa in
 “Le sementi non devono essere macinate”

Sono versi ininterrotti (qui non sono citati tutti), pressoché senza punteggiatura, ellittici nel senso che presentano delle frammentazioni logico-grammaticali, morfo-sintattiche, che si snodano e tornano su se stessi, ricchi di riferimenti e citazioni intertestuali: il manifesto contro la guerra, *Nie Wieder Krieg*, che l’artista tedesca aveva prodotto nel 1924 e il titolo tratto dal *Wilhelm Meister* di Goethe, che aveva usato per l’ultima litografia del 42, “Le

sementi non devono essere portate alla macina” – lo aveva già citato nel 1918 quando aveva preso posizione ufficiale contro il poeta Richard Dehmel che, sul foglio socialdemocratico *Vorwärts*, aveva chiamato il popolo tedesco a combattere fino all’ultimo uomo.

Ci sono anche riferimenti intratestuali, alcuni criptici, altri più espliciti: c’è l’eco nostalgico dei versi che Rukeyser ha dedicato al suo grande amore, Otto Boch, e ancora il riverbero di composizioni che descrivono quel mondo patriarcale del totalitarismo da combattere e che assegnano la vittoria epistemologica alla donna, all’artista, che ha trasmesso ciò che abbiamo imparato in Spagna, ciò che abbiamo imparato in Germania (vv. 145-49).

Versi ininterrotti, dicevo, che scorrono uno nell’altro, che disegnano il dramma di Kollwitz interiorizzato da Rukeyser, versi che rendono *fluide* le linee di questo “volto del nostro tempo” (v.156), grazie a quell’espressione verbale “flows into”, che tutto lega, come in un *continuum*, il lutto personale con il lutto di un’epoca, che porta a far coincidere, o a rendere contigui due volti, due vite, due forme di arte, due mondi, ma un identico “no alle dittature”; quel “flows into” che, in virtù del suo valore polisemico (che in italiano ho cercato di rendere con termini diversi), ripercorre o ri-traccia i segni della discesa e dell’ascesa, del dissenso e dell’assenso e seguita a generare “the marks of her knowing” (v. 148), mentre scoperchia, forse, livelli inconsci di non-finito. Sono versi che terminano con la parola “closed”, ma non si chiudono, non hanno un punto alla fine, seguitano a *fluire* nelle composizioni che seguono, senza commiato, nella poesia successiva, “The Speed of Darkness”, alla “velocità del buio”. Ma questo è un altro discorso.

1 La produzione in versi di Rukeyser, raccolta nel volume *The Collected Poems* (alle cui pagine faccio riferimento nel testo) comprende i seguenti libri di poesia: *Theory of Flight* (1935), *U.S. 1* (1938), *A Turning Wind* (1939), *Beast in View* (1944), *The Green Wave* (1948), *Selected poems* (1951), *One life* (1957), *Body of Waking* (1958), *Waterlily Fire* (1962), *The Speed of Darkness* (1968), *Breaking Open* (1973), *The Gates* (1976). Tutte le traduzioni delle poesie qui citate sono mie.

2 Qui, come altrove, Rukeyser presta molta attenzione all'aspetto grafico-visivo della poesia. Spesso, la punteggiatura, o meglio la scarsa punteggiatura, e gli spazi tra una parola e l'altra (che creavano non pochi problemi ai suoi tipografi) offrono al lettore molteplici possibilità di interpretazione. Si veda anche quanto dirò più avanti.

3 Di lei rimangono alcune sculture, circa 2500 disegni, più di 250 acquaforti, litografie e xilografie. Per ulteriori particolari sulla vita e sulle opere di Kollwitz, rinvio il lettore ai testi indicati in bibliografia. Per quanto riguarda la mia esperienza personale, posso dire che nel 1983, *ispirata* dalla poesia di Muriel Rukeyser, mi recai appositamente a Milano per visitare una mostra di grafica della Kollwitz che il Comune di quella città aveva organizzato, presso la Galleria del Sagrato, nell'ambito delle manifestazioni "Esistere come donna". Le opere esposte provenivano dall'Accademia delle Arti della Repubblica Democratica Tedesca. Il catalogo di quella mostra (indicato in bibliografia) è molto accurato, anche nella prima parte, dove si legge una nota introduttiva di Harri Nündel, e dove vengono riportati alcuni brani significativi del diario e delle lettere di Kollwitz, tradotti da Luisa D'Angelo.

Edda Melon

Attraverso i confini, l'origine.

Hélène Cixous con Clarice Lispector

Una voce di donna è venuta a me da molto lontano,... in una lingua straniera, io non la parlo, ma il mio cuore la comprende. (Cixous 1979, 11)

Hélène Cixous pubblica nel 1979 un piccolo libro prezioso, *Vivre l'orange*. È un testo – come dire? – su Clarice Lispector? intorno a Clarice Lispector? a partire da, o andando verso, Clarice? Potremmo, in omaggio alla comparatistica, pensarlo come un *cum*, un *insieme a*, concetto (e modello di relazione) del quale la teoria femminista non potrebbe più fare a meno e sul quale ha variamente lavorato nel corso degli anni. Ma se ci interroghiamo su questo *cum*, alla luce di quei lavori, vediamo subito che nel con-fronto, nel con-tinuum, nel corpo a corpo, la zona che più ci coinvolge e che più stimola le nostre riflessioni è l'intervallo, l'*entre-deux*, il tra-noi, quella terra di nessuno dove sorgono, o crollano, i bordi di frontiera.

Il testo di Hélène Cixous può essere pensato oggi, per noi, sia come un lavoro *attraverso* Clarice (ma anche, reciprocamente, un lasciarsene attraversare). E sia come un viaggio, con la guida e con la mediazione di Clarice, attraverso, e oltre, i confini del soggetto. Un viaggio che ha come causa la voce di una donna e come destinazione la ricerca dell'origine, non un tempo, ma un luogo, un luogo della mente e più ancora un luogo del

linguaggio.

Hélène Cixous. Nata nel 1937 a Oran, nell'Algeria francese.

Il padre discende da una famiglia di ebrei spagnoli, la madre da una famiglia di ebrei dell'Europa centrale. Orfana di padre a 11 anni. A 18 anni si sposa con Guy Berger, studente di filosofia, da cui in seguito si separerà, e si stabilisce in Francia. Ha tre figli, uno dei quali muore a pochi mesi. La sua tesi è su James Joyce. Insegna letteratura inglese a Paris VIII, dove nel 1974 crea un dottorato di Etudes Féminines. Pubblica dal 1969 testi di finzione, di critica, e di teatro, al ritmo di uno all'anno. Conosce l'opera di Clarice Lispector nel 1978.

Una voce di donna è venuta a me da molto lontano,... quella voce non la conoscevo, è arrivata sino a me il dodici ottobre 1978, quella voce non mi cercava, scriveva a nessuno, a tutte, alla scrittura, in una lingua straniera, io non la parlo, ma il mio cuore la comprende....

Clarice Lispector. Nata nel 1920 a Tchetchelnik, in Ucraina, emigrata a due mesi con i genitori ebrei a Recife, nel Nordest del Brasile. Orfana di madre a nove anni. Sposata con un diplomatico da cui in seguito si separerà, ha due figli, vive in Europa, e poi a Rio de Janeiro. Qui muore di cancro a 57 anni, nel 1977. Ha cominciato a pubblicare romanzi nel '44. La sua notorietà, sia in Francia che in Italia, arriva dopo la morte. Il suo testo capitale è *La passione secondo G. H.*, del 1964. Chi parla qui è un personaggio di romanzo:

La mia voce è il modo in cui vado alla ricerca della realtà... La realtà è la materia prima, il linguaggio è il modo in cui ne vado alla ricerca – e in cui non la trovo. Eppure è proprio dal cercare e non trovare che nasce la cosa che non conoscevo, e che all'istante riconosco. Il linguaggio è il mio sforzo umano. Per destino devo andare a cercare e per destino ritorno a mani vuote. Ma ritorno con l'indicibile. L'indicibile non mi sarà dato che attraverso il fallimento del mio linguaggio. (Lispector 1964, 160-61)

Nel 1990, un articolo di Earl E. Fitz, dell'Università di Pennsylvania, servendosi di categorie inerenti alla disciplina comparatistica (le nozioni di traduzione, imitazione, stilizzazione, prestito, fonti, paralleli e influenza), faceva ottimamente il punto su "Il debito di Hélène Cixous nei confronti di Clarice Lispector. Il caso di *Vivre l'orange* e l'écriture féminine". Rimando dunque a quell'articolo chiunque volesse sapere come i romanzi dell'una (Clarice) sembrano illustrare le teorie dell'altra (Hélène), come Cixous abbia fatto sue – a modo proprio – le esperienze poetiche di Lispector e di quali opere soprattutto, e infine le loro differenze.

Pur facendo tesoro di queste argomentazioni, io ho provato a seguire un altro percorso, proponendomi di vedere come si iscrive in questo testo la nozione di confine (potremmo anche dire limite, bordo, o frontiera, e chissà che altro in quante lingue), e che tipo di lavoro ispira. Vedere quali confini vengano accolti o tracciati, per poi essere valicati, aboliti, o modificati, nello scritto di Hélène Cixous a partire da, con, attraverso, Clarice Lispector. E se questa sua pratica della lettura/scrittura possa diventare un'estetica, una poetica (etica, o eretica che sia), se possa insomma diventare un metodo che ci sia utile.

Prima ancora di fare questo, è necessario dare un'idea sommaria del contenuto e dell'andamento di questo scritto. Cantare le lodi di Clarice Lispector – quasi come in un *Cantico dei Cantici*, ha scritto qualcuno – intrecciare le proprie parole con quelle dell'altra, lasciarsi alterare dal discorso dell'altra, non elide infatti, e non elude, altri contenuti, altre meditazioni.

In principio, un riconoscimento:

Ci sono donne che parlano per vegliare e per salvare, (ci sono) voci per restare vicino alle cose, come la loro ombra luminosa, per riflettere e proteggere le cose che sono sempre delicate come i neonati.... Loro mi hanno insegnato che la tenerezza è una scienza. E le loro scritte sono voci diventate mani per

venire piano incontro alle nostre anime.... (Cixous 9-11)

In prima persona, l'io scrivente evoca un momento difficile della sua vita, di crisi dell'ispirazione, di sfiducia nella propria scrittura, di isolamento: "Dieci anni ho errato nel deserto dei libri senza incontrare una risposta" (Cixous 11) e, si chiede, "Che cos'ha in comune con le donne? Quando la tua mano non sa neanche più trovare un'arancia vicina e paziente e realizzabile, che se ne sta lì ferma nella ciotola?" (Cixous 15).

Allora, riceve inaspettatamente il dono, la visita dell'angelo, la voce dell'altra donna.

Una scrittura è venuta a passi d'angelo – quando ero così lontana da me, sola all'estremità del mio essere-finita" ... Ho domandato: Che cos'ho in comune con le donne? Dal Brasile una voce è venuta a restituirmi l'arancia perduta. Il bisogno di andare alle sorgenti. La facilità di dimenticare la sorgente. La possibilità di essere salvata da una voce umida che è andata alle sorgenti. Il bisogno di andare più avanti nella voce natale. (Cixous 11, 17)

Nel suono di una parola, nell'immagine di un frutto, si condensano tutte le qualità di questo dono, dono della vita, dono della scrittura: *laranja* in portoghese/brasiliano, *orange* in francese. Un unico significante, che assumerà di volta in volta i più diversi significati: da parola piena, che coincide appieno con la cosa, a immagine del frutto, e del sole, e della terra intera, a simbolo della vita, e del godimento femminile; e ancora saranno chiamate *oranges* le donne islamiche velate e svelate, e la scrittura, e Clarice stessa. Riprendendo un passo di Merleau-Ponty, Luce Irigaray ricorre appunto all'immagine delle due metà di un'arancia, come due mani che si toccano, per illustrare una maniera particolare del tatto, senza oggetto né soggetto, né attivo né passivo, e, fra l'una e l'altra, la carezza (Irigaray 151). Arancia allora potrebbe essere anche l'incontro fra Hélène e Clarice, e, globalmente, il testo

che lo provoca. Ma già, passando da *orange* a *oran-je*, si fa presente il nome della città natale di Hélène, Oran in Algeria, in Lalgérie:

Una voce di donna è venuta a me da molto lontano, come una voce di città natale, mi ha portato il sapere che avevo una volta, sapere intimo, innocente e sapiente, antico e fresco come il colore giallo e viola delle fresie ritrovate. (Cixous 11)

Faccio notare che per mantenere il sapore pieno di *orange* in quanto *oran-je*, si dovrebbe in italiano tradurre *arancio*, *aranc-io* ma allora si perderebbe inevitabilmente il frutto, e il femminile, in favore dell'albero, come ci fa notare Nadia Setti, studiosa e traduttrice italiana di Hélène.

Con un altro scivolamento associativo, da *orange* si passa a *orage* (tempesta), e da Oran si passa a Iran, alla situazione delle donne in quel paese, e alla questione del rapporto tra il personale e il politico, tra il soggetto e il mondo. Come trovare il coraggio di affermare che anche l'amore dell'arancia è politica? La gioia per il dono ricevuto minaccia di infrangersi contro la sua stessa inadeguatezza, e apre su una serie di interrogativi angosciosi sul debito e sulla colpa.

Segue allora, nella parte centrale del testo, un racconto molto lungo, il racconto di un sogno, dell'apparizione di Clarice con il suo dono, e la scrittura si fa più ricca, più slegata, modulando innumerevoli variazioni sulle sensazioni della sognatrice. La nostalgia del tempo prima dei libri, prima della nascita, prima della separazione: "quando vivevo ancora all'interno, tutto era giardino, e non avevo perduto l'entrata" (Cixous 47).

Per molte pagine continua *l'exploit* di far vivere nella scrittura il succo del frutto della vita, il profumo, la musica, il sapore delle cose, la gioia del corpo: *écriture féminine*, insomma, nell'accezione più alta che Cixous le conferisce. Godimento prolungato, seguito dal ritorno alla gelida realtà del tempo delle

nostre vite adulte, e anche di questi tempi:

in questi tempi deboli e dimentichi, quando siamo lontane dalle cose, così lontane le une dalle altre, lontanissime da noi stesse, in questi tempi tristi e dimentichi, di sguardi deboli, troppo corti, che cadono a lato delle cose, lontano dalle cose vive... e abbiamo freddo, un'aria glaciale soffia intorno alle anime, intorno alle parole, ai momenti... (Cixous 48-49)

Su questo torneremo in seguito, e su come il testo, nel suo variare, provi a riaprirsi alla gioia e alla speranza. Come si può notare anche in questo breve riassunto, tutto il discorso di Hélène Cixous si muove all'insegna del numero due. Non soltanto per la scelta di parlare di un'altra donna, di un'altra autrice (che è in fondo la scelta obbligata, la posizione comune di ogni critico e critica letteraria: prendere come oggetto gli autori, le autrici, e i loro libri), ma per la messa in opera di tutta una serie di figure del due, o chiaramente enunciate, o che scaturiscono per effetto di lettura. Ora, senza dilungarmi troppo sulla teoria di Cixous, che ritengo nota, ricordo solo che uno dei suoi cardini è la denuncia del discorso logofallico basato sulla logica binaria, che stabilisce rigidi e invalicabili confini tra A e non A, in favore di una logica aperta e, per così dire, infinita. La funzione del numero due nella sua costruzione non è dunque di contrapposizione, ma di associazione, di rovesciamento, di passaggio, di lavoro intorno alle zone di confine. Cercherò di darne qualche esempio concreto.

La prima duplicità che incontriamo è quella della lingua: il testo è bilingue, la versione francese, che si estende su tutte le pagine di destra, è affiancata – sulle pagine di sinistra – da una traduzione inglese (di Ann Liddle e Sarah Cornell, rivista dall'autrice); e anche il titolo, non in copertina, ma sul frontespizio, è doppio, francese-inglese. Questa decisione, che ci colpisce al primo sguardo, visivamente, non è commentata, quindi è tutta da interpretare, da far giocare durante la lettura. Su questo primo punto non ho

fatto un lavoro particolare – forse neppure so farlo – ma mi va di aprire intorno ad esso delle questioni. A parte le ragioni politiche (di una comunicazione più estesa) che possono aver dettato la scelta del testo bilingue, mi chiedo: la presenza di due lingue, inglese e francese, in pagine contigue, separate dalla cucitura – e quindi dal taglio – della pagina, sta in qualche modo a ricordare la differenza della lingua-madre, e della lingua letteraria, delle due artiste, francese e portoghese brasiliano? Forse sì. Altra questione. L'aver reso visibile questa separazione delle lingue, questi confini delle lingue, non contribuisce forse a far riaffiorare la vecchia nostalgia per la mitica lingua universale, universale non solo perché comune a tutti gli esseri parlanti, ma perché in grado di abbracciare l'universo, senza scarti, senza perdite? E dunque la separazione originaria, quella più radicale, fra le cose e le parole? A me è sembrato che proprio il corpo fisico del libro – questo territorio diviso in due – potesse, qui più che mai, metterci su una strada geografica, topologica, cartografica. Da ricordare che, tradizionalmente, il pensiero attribuisce al maschile la gestione del tempo, al femminile quella dello spazio. Nello spazio, propone Luce Irigaray nel testo già citato, possiamo pensare a due tipi di frontiere, quella sull'asse verticale, fra un sopra e un sotto, figlia-madre, madre-figlia; e quella sull'asse orizzontale, che Irigaray chiama il tra-donne, o tra "sorelle" (Irigaray 106).

Tornando alla mia lista di opposizioni binarie, la seconda è quella fra una posizione, e una scrittura, critica e/o teorica (cioè di critico e/o teorico letterario, accademico o non), e una posizione, e una scrittura, personale, libera, poetica. In *Vivre l'orange*, come in parecchi altri scritti molto noti, Cixous fa sì che la pratica della critica letteraria, e/o della teoria, e la creazione poetica coesistano e si parlino. La polifonia del testo, e le sue necessarie dissonanze, provengono anche da questo dialogo.

Qui infatti, in *Vivre l'orange*, la scrittrice-critica non si fa sentire solo attraverso i più consueti modi in cui il soggetto dell'enunciazione – anche negli scritti più asettici – usa farsi presente ma, al contrario, si pone esplicitamente sulla scena della scrittura come la voce da cui lo scritto prende origine, come il corpo vivente dell'esperienza. E già qui si profila la nostra terza opposizione, quella fra soggetto e oggetto. La continua presenza dell'io narrante sta sì a tenere il filo del discorso, ma senza tendere a fondare la centralità di un soggetto. E alla stessa maniera, Clarice, la scrittura di Clarice, non è mai, sin dal suo primo apparire, in una posizione di oggetto (di lettura, di studio, ecc.). Non è la lettrice a incontrare, aprendo le pagine di un libro, le parole di una donna lontana, ora morta, che la risveglieranno alla vita. Viceversa, è l'altra scrittura a trovare lei. "Una scrittura è venuta a passi d'angelo – quando ero così lontana da me, sola all'estremità del mio essere-finita... una scrittura mi ha trovata quando ero introvabile a me stessa" (Cixous 11, 13).

Con questo capovolgimento fra soggetto e oggetto, viene posto, nelle prime pagine del testo, il paradigma che modellerà l'intero discorso, l'intera tessitura (dove soggetto e oggetto hanno la funzione, precisamente, dell'ordito e della trama, in un gioco di sopra-sotto, dentro-fuori). Così questo limite, questo confine, tra soggetto parlante e oggetto del discorso è continuamente attraversato, spostato, eroso. La scrittura di Clarice offre il dono dell'arancia, ma il dono vale se qualcuna sa accoglierlo, e Hélène non pone limiti alla sua gratitudine per l'influenza dell'altra. Ma anche questo è rovesciabile, perché in definitiva è proprio l'autrice di *Vivre l'orange* che ne fa "omaggio" a Clarice, e non a lei sola.

E a tutte le donne le cui mani sono come voci che vanno incontro alle cose nel buio, e che tendono parole in direzione delle cose come dita infinitamente attente, dita che non afferrano, ma attirano e lasciano venire, dedico l'esistenza dell'arancia.... (Cixous 17)

Per comprendere l'importanza di questa modalità mobile di rapporto, che è poi anche quella praticata da Lispector nei suoi romanzi, la si può paragonare ad un'altra, quella per esempio di Marguerite Duras. Rapite dallo sguardo o dalla voce dell'altra, con la quale si identificano totalmente, le eroine durassiane restano raggelate, immobili in un sistema di specchi e di doppi, che convoca chi legge a un godimento assicurato del dolore e della morte.

Nel testo di Hélène Cixous – e, perché no, anche nei nostri, quando nascono in risposta allo scritto di un'altra donna – c'è anche questo primo momento di fascinazione, questo stesso godimento, che tenderebbe a bastare a se stesso, tanto da ridurre al silenzio. Non a caso la causa di quel desiderio è la voce, ma proprio lì la parola può riprendere origine.

Così dal motivo iniziale (“una voce di donna è venuta a me da molto lontano”), che può somigliare al racconto di un sogno e ricorda la struttura di un fantasma già ascoltato (il fantasma che venga qualcuno a salvarci, madre, o madonna, o principe azzurro che sia), da questo motivo, dicevo, statico, e anche estatico, radicato certamente nell'immaginario, prende slancio un movimento di andare e venire, dal territorio dell'una a quello dell'altra, che, con un lavoro eminentemente simbolico, crea varchi, trova passaggi, fa emergere a poco a poco brandelli di reale. E l'*amour de lohn*, il cortese amore di lontano, o amore di lontananza, esercizio ascetico di rinuncia al possesso, continuamente sconfinava in una sorta di amore da vicino, o amore di vicinanza. Vicino al cuore selvaggio, come scriveva Clarice Lispector citando James Joyce: “vicino al cuore selvaggio della vita” (Lispector 1944). Vicino, non dentro, il cuore selvaggio della vita, il cui unico suono è il suo pulsare. E “vicino” già implica una distanza. L'origine, il paradiso terrestre, non è dalla parte dell'una né da quella dell'altra. L'origine è nella zona di confine, imprevedibile, ma il discorso dell'una, e quello dell'altra, le fa luogo. Un luogo

anch'esso mobile, nel senso che la sua forma varia continuamente, secondo il variare dei discorsi che ne disegnano i bordi.

La quarta opposizione binaria che incontriamo è quella fra il soggetto e il mondo, fra l'amore dell'origine e il peso della Storia. Nel testo irrompe come un'opposizione dolorosa, sgradevole, rifiutata. Suscita fastidio, ribellione, sia nei confronti della realtà e dell'oppressione politica, sia dell'arancia stessa, diventata ora un dono difficile, visto che davvero non è onnipotente. “A quali condizioni, a che prezzo, una donna potrebbe dire senza morire di vergogna ‘anche l'amore dell'arancia è politica?’” (Cixous 27)

Come far sì – potremmo aggiungere – che la pienezza dell'orange, cioè l'unione di *je* con il luogo dell'origine, Oran, possa, con la grazia di un motto di spirito, trasformarsi in un Iran-*je*, che simbolizzerebbe l'avvenuta abolizione della separazione io-mondo. Qui il confine viene affrontato in modo ancora diverso. Tanto la propria divisione è, per una donna, insopportabile, e tanto è alta la posta in gioco, che in questo caso l'autrice sembra suggerire una strategia di uscita anticipata. Che ci sia separazione fra una cosa e l'altra, e dunque fra io e non-io, fra soggetto e mondo, è un effetto del linguaggio, in un preciso sistema di pensiero. Dunque, occorre innanzi tutto aggredire più direttamente la logica che fonda la separazione, autorizzarsi a ipotizzare che tale ordine possa effettivamente essere sovvertito; e in un secondo tempo elaborare una strategia simbolica che crei passaggi molteplici fra interno ed esterno.

Allora Clarice diventa una finestra sulle cose, tutte le cose del mondo, e le lascia entrare. Ma ancora torna l'angoscia, ancora il tema della Storia:

A che serve saper vedere, quando quel che la Storia ci mostra non è che smorfia e rovina.... E certe notti abbiamo paura se andiamo alla finestra, che si affacci soltanto su camere a gas. (Cixous 87, 89)

E poi ancora la speranza, anzi la fede:

Ma un'Amica chiama.... basta che una donna dagli occhi atletici ci insegni come pensare in direzione di una cosa, di una rosa, di una donna, senza uccidere un'altra cosa, un'altra donna, un'altra rosa, senza dimenticare. Basta che Clarice sia – Perché la Storia cessi di separarci dalla vita.... Alla scuola di Clarice impariamo ad essere contemporanee di una rosa viva, e di un campo di concentrazione. (Cixous 99, 101)

Anche qui, movimento, passaggi, nel tentativo di trovare quello giusto, che dia una soluzione, necessaria sì, desiderata, ma difficile, e che qui davvero appare più immaginata che dimostrata, e lasciata aperta, forse rinviata.

Ho dato alcuni esempi del funzionamento di questo testo. Non c'è bisogno di sottolineare pesantemente le coincidenze, i riferimenti e anche le anticipazioni rispetto agli argomenti cardinali di tanta teoria femminista – quella di Hélène Cixous compresa. *Vivre l'orange* non è da considerare un'applicazione di questi principi, ma meglio, una *fiction* della teoria oppure, ancora meglio, una drammatizzazione, una messa in scena. Mi piace pensarla così, anche in omaggio alla vocazione teatrale di Hélène, che la porterà poi a scrivere per il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine delle grandi epopee storiche sul destino di alcuni popoli travagliati o in via di estinzione – India, Cambogia – tentando dunque un'altra risposta alla questione che *Vivre l'orange* apriva, la questione della Storia. E spostando i propri confini, questa volta, verso l'origine del teatro, verso Oriente.

Rita Svandrlik

Le frontaliere: Ingeborg Bachmann e Joanna Russ

1. Vorrei proporre il commiato nel suo aspetto meno immediato, quale movimento di oscillazione, quale modalità del desiderio verso luoghi, persone, oggetti, forme di espressione. Tradizionalmente siamo portati a immaginarlo come un desiderio rivolto all'indietro, come lo sguardo dell'angelo di Benjamin che si volta girandosi nella direzione opposta a quella del proprio cammino; si tratta di uno sguardo che può costituire un pericolo per il procedere stesso, come viene esemplificato nella storia della moglie di Lot, tramutata in statua di sale perché ha voluto girarsi a guardare la città che deve lasciare per sempre. Perfino il voltarsi durante un movimento opposto a quello del commiato, qual è il ritorno dagli Inferi di Orfeo che riconduce alla superficie Euridice, determina il fallimento e il ritorno al punto d'inizio: da allora in poi Orfeo ripeterà il suo canto di commiato, il suo canto di dolore che ha però acquisito la conoscenza misterica dell'Aldilà. Ogni percorso conoscitivo è segnato dunque da un commiato all'inizio e uno alla fine. Vorrei accostare un esempio classico di questo processo, tratto da Goethe, a un esempio che mette al centro l'esperienza moderna della soggettività frantumata. Dice Goethe:

Heute geh ich. Komm ich wieder,

Singen wir ganz andre Lieder.
Wo so viel sich hoffen läßt,
ist der Abschied ja ein Fest.

[Oggi vado via. Se ritorno / canteremo versi molto differenti. / Dove è lecito sperare tanto, / il commiato è una festa], Goethe IX, 142

Due versi dell'autrice dalla cui opera hanno preso avvio le mie riflessioni sul commiato, Ingeborg Bachmann, hanno invece un forte carattere appellativo:

Was dich trennt, bist du. Verström,
komm wissend wieder, in neuer Abschiedsgestalt.

[Ciò che ti separa, tu sei. Defluisci, / sapiente ritorna, in nuova forma di commiato]. Bachmann 1978, I, 60

Nella situazione storica della Guerra Fredda e dell'incombente catastrofe nucleare, il tono è profondamente diverso, il commiato non può essere una festa, è piuttosto un compito posto a ciascuno. Il commiato può essere visto come il momento di una radicale proiezione in avanti; Bachmann lo raffigura così in una delle sue liriche più note, quella che dà il titolo alla raccolta che la rese famosa, ancora giovanissima, *Die gestundete Zeit* (Il tempo concesso a revoca, 1953):

Sieh dich nicht um.
Schnür deinen Schuh.
[...]
Es kommen härtere Tage.

[Non ti voltare a guardare. / Allacciati le scarpe.... Si avvicinano giorni più duri]. Bachmann 1978, I, 37

La situazione esistenzialista di un commiato legato a un sempre rinnovato

mettersi in cammino aveva trovato in questa poesia la sua espressiva metafora temporale – quella del tempo revocabile in ogni momento, in una situazione storica percorsa da forti visioni apocalittiche.

Ma in quegli anni del dopoguerra, della divisione della Germania, dei grandi spostamenti di popolazioni tedesche dall'Est europeo e soprattutto di riflessione da parte della generazione più giovane sulla colpa collettiva durante il nazismo, la letteratura tedesca è ricca di narrazioni del commiato, e la parola *Abschied* compare per esempio nel titolo di un'opera di Peter Weiss, *Abschied von den Eltern* (1961) e di una di Peter Handke *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972). La saggista femminista Christina Thürmer-Rohr, lei stessa originaria dei territori ad est dell'Oder, sostiene in una raccolta di saggi del 1987 la necessità di congedarsi da ogni tipo di patria (*Heimat*) e da ogni tipo di legame a luoghi (*Orte*), perché solo così si può mettere fine all'aggressiva retorica nazionalista patriarcale che per i tedeschi è doppiamente colpevole (76 segg.). La separazione e la divisione, con il conseguente commiato, diventano motivi strutturali nella letteratura del dopo-Muro, ricorrenti in testi di scrittori della RDT, soprattutto in Christa Wolf (*Il cielo diviso*, 1963); basta pensare alla sua Cassandra, la quale afferma all'inizio del testo: "Con questo racconto vado nella morte" (Wolf 1984, 19).

2. Vorrei avvicinarmi al tema del commiato legandolo a spostamenti – più o meno immaginari – nello spazio, piuttosto che alla separazione tra persone. È innegabile che il commiato tra persone, in genere tra due persone, è la forma più immediata di questo motivo, così come lo conosciamo da una ricchissima tradizione, dove il congedo degli amanti (Romeo e Giulietta) spesso si coniuga alla separazione definitiva dalla vita, cioè da tutte le avversità e da tutti gli ostacoli che si frappongono all'amore, con la speranza più o meno vaga del ritrovamento dell'amato/a al di là dell'esistenza. Una tipologia che ebbe molto

successo in tale contesto fu quella degli innamorati suicidi di cui un classico esempio è il *Werther* di Goethe. Dunque anche in questo tipo "classico" di congedo la dimensione spaziale è presente come dinamica tra l'aldiquà e l'aldilà, ma implica un percorso unidirezionale, irreversibile.

In una figurazione mitica del femminile, quella della sirena/ondina trovo invece che il motivo del congedo degli amanti si unisce a una dinamica spaziale più complessa e stratificata. L'ondina ci interessa qui come figura amante che vede fallire il suo progetto amoroso perché l'uomo non si attiene all'osservanza di un divieto, come avviene per tante altre unioni mitiche tra creature non umane e uomini (Melusina, e numerosi personaggi delle fiabe). In particolare, il marito di Ondina la offende in riva all'acqua e la tradisce con un'altra donna, motivo per il quale le narrazioni attorno a Ondina sono state spesso interpretate nel contesto del tradimento d'amore (von Matt). Se prima dell'unione con l'uomo Ondina era una creatura senz'anima, ora potrà vivere il dolore della separazione in tutta la sua intensità proprio grazie all'anima acquisita; inoltre dovrà lei stessa farsi esecutrice della condanna che colpisce il marito per averla tradita.

Per il suo statuto di creatura che appartiene a un altro mondo, dove secondo la tradizione di Paracelso non esiste la morte, Ondina unisce il congedo dall'uomo amato al congedo da un mondo, da un territorio, rendendo il commiato stesso assoluto e allo stesso tempo sottraendolo sia alla dimensione storica del tempo sia a ogni trascendenza. L'ondina più famosa della letteratura tedesca, prima di Ingeborg Bachmann, quella del romantico Friedrich de la Motte Fouqué (1811), si trasformerà in un ruscello che circonda la tomba del marito da lei ucciso perché infedele: con tale abbraccio nell'indifferenziato della natura e della morte la separazione e quindi il congedo non hanno più luogo proprio.

Ma il motivo dei due spazi interrelati, uno dei quali si posiziona al di fuori

del tempo umano, è poeticamente così produttivo da aver dato vita a diverse figure di frontiera sulle quali viene proiettata la dinamica tra i due spazi, in un ventaglio molto ampio di cui il testo di Fouqué costituisce secondo me una specie di livello zero¹. L'Ondina di Fouqué in particolare è la rappresentazione di un tragico fallimento di ogni integrazione nel quale coincidono il momento del commiato e quello della morte. Se non c'è integrazione non ci può essere nemmeno separazione. Il cavaliere muore mentre Ondina, che non può morire, diventa acqua.

Questa premessa è necessaria per capire la novità delle rielaborazioni a opera di donne, ma soprattutto la rivisitazione del motivo fatta da Ingeborg Bachmann in "Ondina se ne va" (1961), visto che l'autrice si ricollega esplicitamente al testo romantico, ribaltandone però radicalmente le convenzioni. Ad un primo livello di rovesciamenti, nel testo bachmanniano, Ondina è l'unica ad avere un'anima, mentre i mostri sono gli uomini; ad un livello che riguarda la struttura profonda, le sequenze del testo realizzano un movimento di andirivieni tra la separazione e il ritorno, tra l'elemento liquido dell'acqua e la terraferma, tra parola e silenzio. Ondina ha bisogno di aria notturna e di aria di confine, e il momento della soglia, della sospensione sul confine, viene espresso dal velo e dallo specchio (dell'acqua):

Non ci sono domande nella mia vita. Amo l'acqua, la sua densa trasparenza, il verde nell'acqua e le mute creature (muta sarò presto anch'io!), e i miei capelli tra quelle, nell'acqua, nell'imparziale acqua, nell'indifferente specchio che m'impedisce di vedervi altrimenti. L'umida barriera tra me e me...
[...] Non essere in nessun luogo, in nessun luogo restare. [...] Traditori! Quando non sapevate più come trarvi d'impaccio, ricorrevate alla denigrazione. Allora tutt'a un tratto sapevate che cosa v'insospettiva in me, l'acqua, il velo, il mio essere inafferrabile. (Bachmann 1985, 186-87).

Faccio un passo indietro. Il pendolarismo tra acqua e terra, tra l'andarsene e

il ritornare caratterizza l'opera di Ingeborg Bachmann fin da alcune liriche della raccolta de *Il tempo dilazionato*: è importante il movimento nello spazio, il mettersi in cammino, mentre non è prevista una meta o addirittura un arrivo, per quanto relativo e incerto.

Si tratta di una topografia simbolica che si muove tra uno sbarco appena accennato nella terra da cui l'io lirico si accomiata e la negazione dello sbarco stesso. Nella poesia "Congedo dall'Inghilterra", l'Inghilterra esiste comunque solo come linea mediana da negare, perché quel che interessa è ciò che sta al di sopra o al di sotto rispetto a tale linea; un simile immaginario dello spazio si ritrova anche nell'unica poesia veneziana di Bachmann, "Valzer nero": Venezia è sospesa tra terra e acqua, tra il suolo in cui affondano i pali che sorreggono le sue costruzioni e il cielo verso cui spiccano il volo le sue alate creature, tra Oriente e Occidente; la città della laguna è la metafora di una dinamica radicalmente centrifuga.

Ma la poesia bachmanniana è ricca di congedi perché la condizione dell'io lirico è quella dell'esilio, avendo come unica casa "la nuvola" della lingua tedesca ("Exil", "Curriculum vitae", "Von einem Land, einem Fluß und den Seen X"). L'esilio però è anche conseguenza di una scelta, perché è una condizione in cui i confini, le separazioni, i muri non vengono ignorati o cancellati, come succede invece agli abitanti della Berlino di *Ein Ort für Zufälle* e come accade anche alla protagonista de *Il caso Franza*, quando cerca se stessa nello spazio indefinito del deserto (Allerkamp). La ricerca di Franza nasce da una spinta simbiotica, da un movimento verso l'indifferenziato e quindi verso l'[auto]distruzione. Diversamente da Franza, altre figure femminili della prosa bachmanniana, come per esempio Elisabeth Matrei, scopriranno l'estraneità come destino (*Die Fremde als Bestimmung*, Bachmann 1978, II, 416; Svandrlik 1993) e uno spazio delimitato da confini ben visibili, nel quale poter rielaborare le separazioni e gli "strappi" storici

(Bachmann 1978, II, 453-54).

Ritornando al testo in prosa “Ondina se ne va”, il ricorso a una figura mitica serve a costruire più livelli del discorso: Ondina si riappropria del discorso mitico-letterario diventando una figura assolutamente autonoma che può giudicare del bene e del male inerenti all’umanità e alla sua storia, come se si trattasse di una divinità; non meraviglia dunque che possa decidere di andarsene o di ritornare, facendosi strumento del desiderio d’espressione degli uomini. Ondina è infatti anche figurazione del discorso poetico come discorso amoroso, perché poesia e amore hanno in comune la dinamica desiderante che si muove tra un commiato e l’altro. Il testo di Bachmann è poesia che riflette su se stessa e che nel momento del congedo dagli uomini già decide il ritorno, in un percorso circolare.

3. La rivisitazione del mito operata da Joanna Russ in “Russalka, or the Seacost of Bohemia”, un episodio di *Kittatinny: a Tale of Magic* (1978), è invece molto diversa da quella di Bachmann. Il sottotitolo stabilisce un’affinità elettiva tra le due autrici: Russ fa riferimento a un topos shakespeariano entrato nell’immaginario letterario europeo, quello della Boemia bagnata dal mare, che ha dato anche il titolo a una delle più belle poesie di Ingeborg Bachmann, “Böhmen liegt am Meer”². Siamo in presenza di uno di quegli “incontri altamente improbabili” di cui parla Rosi Braidotti, che “mette a disposizione insospettite fonti di interazione tra diverse forme di esperienza e conoscenza” (1995, 9).

Andando più in profondità, l’accostamento tra le due autrici risulta interessante in particolare per seguire una possibile interruzione nella tipologia dell’ondina: dato che qui la creatura del mare non è più sospesa tra due mondi, e il confine non è permeabile.

Russalka è una giovane orfana proveniente da una ricca famiglia di un

popolo sottomarino che si è ridotto a vivere nella baia boema. Avendo perso il contatto con altri popoli del mare, essi non hanno più una cultura propria e quindi nemmeno libri. Russalka ha molti tratti fisici della diversità, i piedi palmati, la pelle fredda e verdastra, un terzo occhio che di solito rimane chiuso, ecc. Ragazza molto presa di sé e piuttosto ribelle, è particolarmente esposta a disavventure, soprattutto da quando si è messa a leggere i libri degli umani. Russ insiste molto sull’isolamento culturale di Russalka, che non trova un campo d’azione adeguato per i suoi slanci vitali e per la sua curiosità. Predisposta al romanticismo dai libri degli umani, è fatale che si innamori del bel principe di Boemia, quando ha occasione di vederlo da sotto l’acqua, perché è stata colta “dalla malattia tipicamente umana di desiderare ciò che non si può avere” e dal fuoco diabolico della fantasia. Come nelle versioni tradizionali dell’ondina, Russalka fatica molto per riuscire ad adeguare il suo corpo alla sopravvivenza fuori dall’acqua. Con l’aiuto della strega marina si sottopone a una metamorfosi che l’avvicina a una donna umana. I limiti della magia emergono senza che Russalka li voglia riconoscere. L’imperfezione della sua metamorfosi si rivela soprattutto nella mancanza della parola; non riuscirà infatti mai a parlare, e potrà solo scrivere biglietti che nessuno riesce a leggere. Il principe, “una brava persona”, è affascinato dalle caratteristiche esotiche della giovane e la sposa. Ma il contatto corporeo nella prima notte di nozze si rivela disastroso, i due mondi non hanno possibilità di entrare in comunicazione e gli episodi successivi (ad esempio il principe che vede Russalka cibarsi di pesci ancora vivi ed interi) non fanno che allargare il solco tra i due. Il principe, totalmente incapace di dare una spiegazione logica a ciò che gli succede, alla fine sembra trovare una facile soluzione: sua moglie ha subito un sortilegio e quindi basta rivolgersi a un mago. Il nuovo incantesimo, che i biglietti disperati di Russalka non riescono ad evitare, provoca una seconda metamorfosi che la ritrasforma in creatura marina. Lasciata lontana

dall'acqua che nessuno capisce esserle vitale, Russalka muore senza poter tornare nel suo elemento.

Proprio in questo punto si trova un'interessante parodia del commiato: mentre Russalka agonizza, la voce narrante prevede con molta ironia come il ricordo e la narrazione della vicenda sarebbero entrati nel discorso collettivo. La distanza, la separazione, tra l'ondina e il principe risulta amplificata per l'effetto reificante della memoria collettiva, dove reificante va inteso letteralmente, perché il ricordo di Russalka diventa un mausoleo, una specie di tempio:

Era un brav'uomo, e l'idea che una sirena morisse per lui non gli faceva per niente piacere. Una volta diventato molto vecchio e un po' rimbambito, si sarebbe rallegrato in segreto dicendo, "Sono l'unico principe in tutto il vasto mondo per cui una sirena è morta d'amore". Si sarebbe sposato, naturalmente, non perché un principe debba farlo, ma perché lo voleva; ma avrebbe fatto costruire un mausoleo intorno allo stagno dei pesci rossi, con colonne, una tettoia, e un muretto dipinto con tutte le creature del mare. E avrebbe ordinato che si inventassero canzoni e storie su di lei, e si sarebbe chiesto se i suoi amici marini erano addolorati – e lo furono per un po', ricordandola come "Russalka, sapete, quella un po' tocca" – e non avrebbe mai lasciato che perisse il suo ricordo.

Si costrinse a guardarla. (Russ, 51)

La memoria di Russalka non morirà, però intanto muore lei, la creatura del mare. Con questa previsione di carattere parodico, tipica di Russ (Borghi 1991) – viene infatti riflesso il discorso degli altri personaggi sulla vicenda – si interrompe la sequenza temporale, la quale non è più a senso unico; sembra che la giovane venga uccisa nel ricordo futuro piuttosto che nel presente in cui il principe non riesce nemmeno a guardarla. Questo passo ci presenta due versioni della storia di Russalka, quella del principe secondo il quale la creatura del mare è morta d'amore, e quella della gente di Russalka, secondo cui la giovane è morta perché aveva perso la lucidità mentale; tra queste due

versioni si inserisce quella della protagonista stessa, secondo la quale i pazzi sono stati due, sia lei che il principe: nel momento estremo riesce infatti a dire qualcosa, l'unica parola che sia mai riuscita ad articolare: "Matto" (*Fool*).

4. Il testo di Joanna Russ si inserisce nella tradizione delle riscritture ironiche delle fiabe da parte delle scrittrici, la sua intenzione è chiaramente pedagogica, a differenza di quella di Bachmann: *fabula docet* che se si rincorrono delle pure illusioni, perdendo il contatto con se stessi e con il proprio ambiente, si possono subire sconfitte irreparabili. "Vivere de-lusi vuol dire vivere senza illusioni" dice Ingeborg Bachmann in un suo discorso poetologico, e in questo caso "illusione" è strettamente correlata a falsità (*Täuschung*; Bachmann 1978, IV, 277). Le false illusioni possono essere decostruite, destrutturate proprio seguendo i confini, esponendosi ad essi e al loro valore conoscitivo come premessa a un produttivo e fluido movimento di passaggio da uno spazio all'altro. Come fa notare in questo volume Edda Melon a proposito della scrittura di Cixous, i confini devono essere accolti "o tracciati, per poi essere valicati, aboliti, o modificati". Ma Russalka non riconosce i confini.

Il contesto in cui è inserita la sua storia mi sembra avere molte affinità con la posizione di Bachmann. La storia della giovane creatura marina, letta in un libro che forse "si è scritto da sé", trovato sepolto sotto la sabbia tra le rovine del mausoleo fatto costruire in onore della sirena, assume la funzione di exemplum negativo per la protagonista Kittatinny, facendola piangere e disperare; accanto all'"autentica" versione della *Bella Addormentata*, costituisce una pietra miliare nella vicenda di formazione dell'adolescente, formazione che la condurrà ad un progetto di vita e amore con un'altra giovane donna. Nella sua complessa *Wanderung* – i *topoi* del genere vengono qui tutti risemantizzati al femminile, compreso il motivo indispensabile del

congedo – Kittatinny non solo è già riuscita a superare tutte le prove, ma ha anche incontrato le immagini archetipiche del femminile, prima fra tutte la Grande Dea in forma del drago Taliesin. Tale incontro è fondamentale per la costruzione della soggettività femminile di Kittatinny perché la “draga” diventa una sua immagine interiore che le permetterà di non farsi incantare dalle false illusioni di cui parla anche Bachmann. Russ realizza ciò che Bachmann riteneva indispensabile per la fondazione di un nuovo mondo al femminile.

Nel racconto “Un passo verso Gomorra”, contenuto nella stessa raccolta di “Ondina se ne va”, la pianista Charlotte constata la mancanza di positive immagini (*Bilder*) del femminile. Il suo tentativo di sovvertimento delle regole patriarcali, di abbandono del mondo degli uomini e quindi anche del marito, fallisce prima di iniziare, perché in assenza di immagini interiori, il rapporto di Charlotte con la giovane Mara, innamorata di lei, sarebbe destinato a ripetere gli schemi di dominanza di uno sull’altro, qui di una sull’altra (Svandrlík 1992, 15 segg.). In questo snodo del discorso Bachmann e Russ percorrono due linee divergenti: Kittatinny di Russ ha già incontrato le immagini autentiche, quelle inutilmente cercate da Charlotte, perciò può mettersi in cammino dando la mano alla sua compagna.

Con la sua “draga”, Russ non è l’unica a femminilizzare l’archetipo, specie se in questa categoria possono essere inclusi anche i draghi bambini. I draghi buoni abbondano nella rivisitazione dell’immaginario delle scrittrici: il mostro che nei miti e nel folklore era stato sempre l’oggetto e la vittima sacrificale delle prove di coraggio di giovani eroi salvatori di principesse e fondatori di città (Weigel, 157 segg.) diventa la cifra della natura offesa, o la materializzazione del femminile trascendente. Voglio ricordare qui il piccolo drago dagli “occhi infinitamente affettuosi, benevoli” di Anna Maria Ortese, “un amico, un piccino, una creatura così buona”, la cui uccisione sembra

essere il vero peccato originale dell’umanità (Ortese, 168-69). Diverso nelle sembianze dalla possente e immensa creatura all’origine di tutte le cose che è la “draga” Taliesin di Russ è anche il drago di Marlen Haushofer, che la protagonista de *La mansarda* dapprima scorge in una visione, materializzandolo poi in qualche modo come creatura propria quando nell’atto del reciproco riconoscimento gli dà il nome di “Drago” e lo disegna, verificando “che ogni cosa era al suo posto” (Haushofer, 141). Uta Treder ha interpretato questa versione del drago come una figurazione del Sé femminile (Treder, 144 segg.).

In queste invenzioni narrative non si tratta solo di cambiare di segno le immagini mitiche, da negativo a positivo; esse fanno parte invece del macrotesto del “grande commiato”, il commiato dal femminile quale è depositato nel discorso patriarcale, nel linguaggio dei “mostri” da cui Ondina prende congedo:

Già me ne vado.

Poiché vi ho rivisti ancora una volta, vi ho sentiti usare un linguaggio che con me non dovrete usare. La mia memoria è inumana. A tutto ho dovuto ripensare, a ogni inganno e a ogni bassezza. Vi ho rivisti negli stessi luoghi; mi sono apparsi luoghi d’infamia quelli che un tempo erano luoghi di luce. Che cosa avete fatto! Ho taciuto, non ho detto una sola parola. Ditevelo da voi. Ho sparso un po’ d’acqua su quei luoghi perché potessero verdeggiare come tombe. Perché alla fine rimanesse quella luce. (Bachmann 1985, 192-93).

Il commiato è solo un momento di passaggio verso la creazione di quelle “immagini antagoniste” (*Gegenbilder*, Bachmann 1978, II, 212) che mancano a Charlotte.

Bachmann non ha rinunciato a cercare i suoi *Gegenbilder*, “disgregando” le immagini tradizionali e facendole muovere e spostare tra i discorsi. Ondina, spostandosi tra i discorsi, diventa un *Gegenbild*. Il suo desiderio inappagabile incontra specularmente il desiderio dei mostri/uomini che di notte talvolta

sentono il richiamo dell'altra, del diverso, del sogno. In quanto personificazione dell'arte (come ha detto Bachmann stessa), Ondina è s/oggetto³; l'arte viene prodotta dal desiderio di espressione degli individui, per vivere poi la propria dimensione desiderante in un'esistenza di confine, tra commiato e ritorno, tra separazione e ritrovamento. Accomiatandosi, Ondina dice: "Ma così non posso andarmene. Perciò lasciate che per una volta ancora io parli bene di voi, perché non ci si separi in questo modo. Perché nulla si separi" (Bachmann 1985, 193).

1 Le traduzioni sono mie, tranne quella di "Ondina se ne va".

Prima della fantascienza si è fatto ricorso a un altro tipo di creature ibride, più o meno mostruose, gli esseri sovranaturali o spiriti elementari secondo la classificazione di Paracelso. Per i romantici tedeschi, per i quali non ci deve essere contrapposizione tra il sopra e il sotto, tra il dentro e il fuori, i due spazi vengono messi in relazione da questi esseri, ondine, fate, salamandri e serpentine. L'esito può significare un'interazione felice (E.T.A. Hoffmann, *Il vaso d'oro*, 1813) o una regressione all'indistinto come in Fouqué appunto o in Tieck.

2 In "Bohmen liegt am Meer" l'io lirico si definisce come "boemo" e "vagante" che proprio per questa sua condizione sperimenta il confine e il limite, un confine che nasce autonomamente dall'attività dell'io lirico.

3 In un articolo che prende l'avvio da "Curriculum vitae" e dalla terza lezione francofortese, Sabine Gözl contesta Derrida e accentua la reciprocità speculare tra soggetto e oggetto.

Ernestina Pellegrini

Le spietate

Scegliendo il titolo “Le spietate”, mi sono ricordata di un pezzo di Marguerite Yourcenar, raccolto nel volume dal titolo *Il tempo, grande scultore*, che inizia in modo poco promettente, risvegliando polverose questioni:

Mi viene chiesto di collaborare a una raccolta intitolata *Les coléreuses* (Le arrabbiate). Il titolo non mi piace: approvo l’indignazione, che ai giorni nostri ha tante e tante occasioni per manifestarsi, ma non posso dire di approvare la collera: un piccolo attacco individuale di rabbia che scredita, toglie il respiro e acceca. E non mi piace neppure che la raccolta sia esclusivamente riservata a scrittori donne. Non ripristiniamo i compartimenti per signore. (Yourcenar 1985, 79)

Eppure, è sempre la Yourcenar che, quando compone le “Trois Elisabeth”, decide di costruire “ricche di tenebre” due figure su tre, per cui accanto a Elisabetta d’Ungheria, la santa, mette l’imperatrice Elisabetta d’Austria, che compensa il suo malinconico narcisismo di amazzone coronata bevendo ogni mattina un bicchiere di sangue caldo fatto venire dal mattatoio, e la strega Elisabetta Bathory che, in Slovacchia, aveva raggiunto un certo virtuosismo nello sperimentare tutta la suprema “imbecillità del crimine” (Yourcenar 89-97). Componendo poi le delicate *Elegie sepolcrali* (una del 1926; e le altre del 1969 e 1976), la Yourcenar, disegnando il profilo di Jeanne de Vietinghoff

(1926), si diceva affascinata da questa donna che considerava le “colpe” umane come “schegge di marmo, frammenti inevitabili, che si accumulano, nello studio dello scultore, intorno al capolavoro incompiuto” (Yourcenar 189-207).

Luigi Meneghello, apre il *Dispatrio*, così: “Death qui in Inghilterra non è donna, naturalmente, non porta la veletta coi lustrini, non va a dire ai giovanotti orfici ‘Je suis ta mort’: ma nel complesso non è nemmeno uomo, è un *transvestite*” (Meneghello 1993, 7). “Commiato” è una parola ambigua, bruttissima. Pone l’accento sull’evento della morte come separazione da questo mondo, escludendo il lato ignoto, più avventuroso, letterariamente, della faccenda (per intendersi “l’altra metà del frutto” di rilkiana memoria). Nella lingua italiana, morte – questa cosa in fondo molto spiacevole e che qualcuno ha definito ironicamente “un terribile spreco di tempo” – è un sostantivo femminile; forse per questo, mi sono detta, Liana Borghi e Rita Svandrlik hanno scelto la parola “commiato” per intitolare al maschile, con sottile spietatezza, la lugubre silloge dei saggi raccolti in questa sezione. Le donne e la morte, dunque. Materia sterminata. Avrei potuto annoiarvi con rassegne bibliografiche sull’argomento, di studiose che si sono occupate, nelle diverse discipline e da punti di vista molteplici, del tema della morte. Faccio solo qualche nome: Ann Beth Bassein, Regina Barreca, Elisabeth Kubler Ross, Patrice Van Eersel, Paula Pira, Lucia Venini, Maria Teresa Palmieri, Marie-Louise von Franz, e Elisabeth Bronfen. Ricordo poi che un gruppo di ricerche interdisciplinari di studi su “La Femme et la Mort”, è stato creato all’Università di Toulouse e ha portato alla pubblicazione di un interessante volume nel 1984. Ma anziché entrare in problemi di carattere teorico e generale, vorrei usufruire della libertà di “sconfinare”, presentando alcuni materiali disparati, geograficamente e cronologicamente, seguendo un

percorso un po' a sorpresa.

Michelle Vovelle, in *La morte e l'Occidente*, dice, statistiche alla mano, che "l'idea della morte rimane più familiare alle donne" (Vovelle 1986, 87). Bachofen, nei suoi studi sul matriarcato e su *Il simbolismo funerario degli antichi* (Bachofen 1989), ha raccontato come le divinità femminili detronizzate, ad opera di forme religiose vincitrici, di epoca più tarda, abbiano continuato ad esistere solo come rappresentazione del principio demonico del male, e siano diventate tanto più cupe quanto prima erano state espressione del lato più luminoso e fecondo della vita e della natura.

I culti femminili sconfitti si sono progressivamente colorati di nero, hanno assunto una forma demoniaca di fronte a un dio apollineo, che non ha avuto più nessun rapporto con la Morte e con il dissolversi delle forme. Insomma, nella peste del nostro immaginario occidentale, con simboli di lunghissima deriva e di difficile estirpazione, sopra ci sarebbe la chiara eternità del regno della luce, sotto ci sarebbe l'oscuro Regno delle Madri, l'inferno delle micidiali Menadi, il territorio della caducità sublunare, il tellurismo con tutti i suoi orrori e misfatti. In moltissime culture, le donne sono state investite del ruolo di vestali delle estreme soglie, con il privilegio biologico di dare la vita e la condanna culturale di impersonare, talvolta, nello spaurito immaginario di qualcuno, la dama nera, la scarmigliata moira che recide il filo dei destini. Spesso, infatti, le Amazzoni, che mostrano il lato oscuro, sterile e negativo della natura femminile, venivano rappresentate nei sepolcri antichi come le protettrici delle tombe. Anche Medusa appare in tutto il suo orrore a Perseo in punto di morte. Il mondo materiale a lungo, insomma, ha voluto riconoscere un'unica origine, quella materna. Forse non è da sottovalutare il fatto che nelle personificazioni della morte, in letteratura, abbondano il genere femminile. Basterebbe fare un sintetico inventario di "morte dolce", dove la donna impersona "l'angelo della buona morte", l'amplificazione stucchevole di un

immarcescibile stilnovismo e di ogni sentimentale e romantica "morte del tu". Si pensi, solo per rimanere in area italiana, al paveseiano "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi"; o a *Nostra Signora Morte* di Giorgio Voghera; o alla bella straniera in elegante tenuta da viaggio nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Così, la donna veste ancora una volta le vesti di Psiche, il ruolo dell'intermediaria fra i due mondi, per redimere nel linguaggio le potenze mute e latenti della natura. In un recente studio di Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body*, si affronta la questione dei rapporti fra morte e femminilità, proprio cominciando a dimostrare come il corpo della donna abbia rappresentato, nel corso dei secoli, nell'immaginario occidentale, il luogo superlativo dell'alterità, fino a concretizzarsi nelle rappresentazioni della donna morta, oscillando fra un eccesso di significazione simbolica e una materialità muta, desimbolizzata. L'interessante studio, che spazia in un vasto repertorio iconografico e narrativo, fermandosi con particolare attenzione su materiale di artisti ottocenteschi e novecenteschi, dimostra come l'incontro fra due elementi carichi di enigmaticità, quali la donna e la morte, abbia portato, in certa produzione romantica e quindi simbolista e decadente, ad un'enfaticizzazione tale che ha fatto sì che il cadavere femminile diventasse non solo l'oggetto ma addirittura il catalizzatore stesso dell'operazione estetica, in quanto raffigurazione di un mistero (Bronfen 1992, xi).

Perché, mi sono chiesta, al di sotto di questa raffigurazione si è insinuata una latente e terrificante carica di sensualità? Ho deciso, allora, di fornire, in questa occasione, un campionario di risposte femminili ad alcuni di questi stereotipi che legano le donne al regno della morte. Ho deciso di andare a vedere come alcune scrittrici abbiano fatto la pelle alla retorica dei buoni sentimenti di ascendenza romantica, svalutando, caricaturizzando, capovolgendo, svuotando dall'interno quella che Philippe Ariés ha definito "la morte dell'altro", la scomparsa dell'essere caro, e come siano andate a cercare

la propria parte d'ombra, il proprio doppio interiore – “la Pazza interiore” , come la chiama Linda Schierse Léonard (1991, 137) – annidato in un rimosso cuore di tenebre. Mi piace avventurarmi, senza alcuna ambizione di sistematicità e col gusto dello sconfinamento e dell'entropia cronologica, nel regno della spietatezza femminile, in quegli spazi letterari dove si legano *morte e paura*. Come narrano alcune scrittrici le loro *storie notturne*? Direi che in molti casi prendono il punto di vista del personaggio “negativo”, con *pietas* capovolta.

Si può seguire un itinerario fra i tanti, per esempio quello che comincia da Mary Shelley, che costruisce il suo mostro con pezzi di cadaveri e che verso quella creatura fabbricata e gettata via come un prodotto mal riuscito, prova un forte senso di identificazione e di solidarietà, e lo fa parlare in difesa di sé con le argomentazioni della filosofia illuminista e radicale. Si ricordi lo splendido monologo finale del mostro, che la Shelley chiama *The being*, l'essere:

Ma nella mia infelicità non cerco simpatia. Non ne troverò mai. All'inizio, quando l'ho cercata, desideravo condividere l'amore per la virtù e i sentimenti di felicità e di affetto che traboccavano da tutto il mio essere. Ma ora che la virtù è diventata un'ombra per me, e che felicità e affetto si sono trasformati in disperazione e amaro disgusto, perché dovrei cercare simpatia?... Quando scorro il catalogo pauroso dei miei peccati, non posso credere di essere la stessa creatura i cui pensieri erano una volta pieni soltanto di sublimi visioni della bellezza e della grandezza del bene. Ma è così, purtroppo: l'angelo che cade diventa un angelo malvagio. Eppure, anche quel nemico di Dio e dell'uomo ha degli amici e dei compagni nella sua desolazione; io sono solo. (Shelley 1982, 231)

Ci sarebbe tutto un capitolo da aprire, piuttosto vasto e con complicazioni vagamente psicanalitiche, su questa identificazione col mostro, di autrici che fanno fra l'altro il verso, la parodia di un genere al nero: dai vampiri emarginati di Anne Rice, che vuole offrire una “confessione ipnotica,

sconvolgente, commovente, carica di erotismo, dei primi duecento anni (di un morto vivente)” (Rice 1977, 15) fino alle comiche succhiatrici di sangue della scrittrice austriaca Elfriede Jelinek, che in *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) capovolge ironicamente i modelli incarnati dalla Carmilla di Le Fanu e dalla perturbante Signorina Cristina di Mircea Eliade. Del resto, già lo storico Michel Vovelle, nel 1983, notava che “Dracula è in buona salute, ma ha generato soprattutto figlie” e che la “femminilizzazione del vampiro, un tratto universale”, ha condotto nella serie americana al personaggio di Vampirella, e, nella produzione fumettistica italiana, in una chiave differente, “a eroine avvenenti e sessualmente attivissime che si chiamano Jacula, Zora, Belzeba, Shatana o Lucifera” (Vovelle 215).

Continuando la visita un po' antiquaria, fra i reperti fossili delle ave e delle vecchie zie della letteratura, creando un'atmosfera da “Arsenico e vecchi merletti”, si passa davanti a Emily Brontë di *Cime tempestose*, col personaggio di Caterina che con un'espressione vendicativa e selvaggia dice “Io sono Heathcliff”, e poi afferra l'uomo disperatamente amato per i capelli gridando: “Non avrò pietà di voi, no, non ne avrò. Mi avete uccisa, avete abusato di me, vi dico... Che cosa vuoi che m'importi delle tue pene? Perché tu non dovresti soffrire? Io soffro! Mi dimenticherai? Sarai felice quando io sarò sotto terra?” (Brontë, 1981, 164). Non può mancare, in area supercontrollata e intellettualistica, la *Cerimonia degli addii* di Simone de Beauvoir, che descrive la fine di Sartre e gli dice: “Siete in trappola; non ne uscirete e io non vi raggiungerò: se anche mi seppelliranno al vostro fianco, tra le vostre ceneri e i miei resti non vi sarà comunicazione alcuna” (De Beauvoir 1983, 3). Sembra fare eco Cristina Campo che in *Passo d'addio* scrive: “Moriremo lontani. Sarà molto / se poserò la guancia nel tuo palmo / a Capodanno;... / ... / ... ma di noi / sopra una sola teca di cristallo / popoli studiosi scriveranno / forse, tra mille inverni: / ‘nessun vincolo univa questi morti / nella necropoli deserta”

(Campo 1991, 20).

Queste tre ultime citazioni potrebbero essere viste come la risposta di un'Isotta un po' risentita a un pomposo Tristano, contro ogni farsa di infinitizzazione del desiderio nella morte. Si può incontrare poi la Edith Wharton di *Storie di fantasmi*, che fa pronunciare all'infelice protagonista del racconto "Semi di melograno" una parola definitiva sulla percezione extrasensoriale fantasmatica e soprannaturale: "Penso che tutto quello che riguarda un fantasma sia sbiadito" (Wharton 1995, 75); e si trova poi la Karen Blixen di *Sette storie gotiche*, in cui si incontrano angeli della morte sottilmente sadici, come le due sorelle zitelle di "La cena a Elsinore", che di fronte al fantasma del fratello morto impiccato 'tendeva[no] verso il basso e l'uno accanto all'altro i nastri della cuffia, come se tirasse[ro] una corda (Blixen 1994, 272), o come Francine del racconto "Il poeta" che uccide il platonico Consigliere:

Se anche Francine non l'aveva udito, l'aveva capito attraverso il contatto. Che il mondo era bello e buono, questo voleva dirle; ma ella sapeva ben altro...

"Va'!" gli gridò. "Va'... poeta!"

Con entrambe le braccia sollevò la pietra alta sul proprio capo, e la scagliò sull'uomo ai suoi piedi.

Il sangue sprizzò da tutte le parti. Il corpo, che un secondo prima aveva posseduto un equilibrio, uno scopo, una concezione del mondo circostante, si accasciò su se stesso, e giacque sulla nuda terra simile a un fardello di vecchi cenci, così com'era caduto, alla mercé delle leggi di gravitazione. (Blixen 1989, 420)

In questo montaggio di contrapposte sequenze si può incontrare il racconto della "morte in diretta" di Silvia Plath, che attira il lettore in una dinamica voyeuristica, presentando nel romanzo autobiografico *La campana di vetro* il proprio volto sgradevole e depressivo, lo spettacolo perversamente esibizionistico della sua malattia, del suo degrado fisico, dei fenomeni di

sdoppiamento della personalità che si moltiplica in alter-ego persecutori, e infine delle sue fantasiose, strazianti pulsioni autodistruttive, volgendosi aggressivamente contro i modelli di estetica femminile dominanti:

Ricordavo i cadaveri... l'infermiera strabica... i venti chili acquistati con l'insulina.... Forse l'oblio come una bianca nevicata avrebbe attutito e coperto tutte queste cose. Ma facevano parte di me. Erano il mio paesaggio. (Plath 1979, 204)

L'esposizione delle piaghe di Esther, miracolosamente scampata alla morte, ricorda il macabro esibizionismo di "Lady Lazarus", in cui la rediviva solleva il sudario per il suo clamoroso strip-tease:

Via il drappo / O mio nemico! / Faccio forse paura? / Il naso, le occhiaie, la chiostra dei denti? / ... / La folla sgranocchiante noccioline / Si accalca per vedere / Che mi sbendano mano e piede / Il grande spogliarello. / Signori e signore, ecco qui / ... / Morire / un'arte come ogni altra cosa. / Io lo faccio in un modo eccezionale / ... / Dalla cenere io rinvegno / Con le mie rosse chiome / E mangio uomini come aria di vento. (Plath 1976, 25-27)

I morti che tornano, nelle poesie della Plath, appartengono a una memoria persecutoria, hanno parvenze vampiriche, come in "All the Dead Dears" [I cari morti], per arrivare a toccare la parte sepolta della propria ulcerata identità femminile, quella delle "streghe", delle "outlaws":

Come ci afferrano sottili e spessi, / Questi morti a ventosa! / Non è una mia parente e tuttavia / Parente è questa signora: succhierà / Sangue, mi svuoterà tutto il midollo / Per dimostrarlo. Io medito sulla sua testa / E ora dal cristallo col fondo di mercurio / Madre, nonna e bisnonna / Fanno un cerchio di streghe, vogliono prendermi dentro... (Plath 1976, 131)

Come dimenticare poi "The Ghost's Leavetaking" [Il commiato del fantasma], in cui ci si congeda ironicamente dal portavoce impostore di un aldilà di contrabbando, che cela le proiezioni più ingrati di una psiche allo

sbando, decisa a compiere a tutti i costi la sua discesa agli Inferi:

Entra nella gelida terra di nessuno delle / Cinque a un dipresso del mattino,
vuoto del non-colore / ... / È questo il regno dell'apparizione che svanisce, /
Fantasma oracolare che su gambe a spillo digrada / A un nodo di biancheria, il
classico mucchietto di lenzuola / Alzato su, come una mano, in segno di addio.
/ ... / Va', fantasma di nostra madre e nostro padre, fantasma di noi, / E
fantasma dei figli dei nostri sogni... / ... / Salve e addio. Ciao carissimo, o
custode / Del graal profano, del teschio sognante. (Plath 1976, 134)

Testimonianze di un materialismo infelice ma irriducibile – ritrovabile
anche in altre due splendide poesie, “Due vedute di sala anatomica” e “Morte
& C.” (Plath 1976, 129; 41), che raggiunge il suo apice nell’ambiguo impasto di
ribrezzo e intenerimento della celebre “Daddy”, nella sfida ad ogni retorica
sentimentale (il capovolgimento, come dicevo prima, del modello romantico
della “morte del tu”):

Non servi, non servi più./ O nera scarpa, tu / In cui trent' anni ho vissuto /
Come un piede, grama e bianca, / Trattenendo fiato e starnuto. / Papà,
ammazzarti avrei dovuto.... (Plath 1976, 69-75)

Così simpaticamente spietata, a suo modo, può apparire la scrittrice Silvina
Ocampo, che nel racconto “Lenzuola di terra” (Ocampo, 1989, 67-71) descrive
l’assorbimento da parte della natura di un incauto ed efficiente giardiniere, di
cui scompare prima un braccio, fra un leggero solletichio di lombrichi
indifferenti, quindi l’intero corpo cancellato dalla pioggia e dall’erba, in un
trionfo della morte come annientamento tellurico-materno, incubo di
reinfetamento e di perdita dell’autonomia dell’io nell’indistinto non-essere.
Morte come agghiacciante regressione, come risucchio materno. È la stessa
impressione che ci viene descritta dal perenne adolescente Manuel,
protagonista del romanzo *Aracoeli* di Elsa Morante, quando pensa alla madre:

Di continuo, mi riappariva Aracoeli; anzi non proprio lei, ma l’oscuro suo
corpo di carne, quale una caverna di stupendi misteri e di tenebre cruento. Là
dentro germinavano occhi, mani e capelli, vi abitavano pupi e reginelle
prigioniere, ne sgorgavano latte zuccherino e sangue.... Era un focolaio di
morbi? era una magione di Dio? forse, come una serpe, vi si torceva la mone?
(Morante 1982, 235)

Ci si ricorda, allora, del risentito monologo contro i crimini delle mamme,
che è fatto dal padre di Arturo, nel romanzo *L’isola di Arturo* (esempio di
misoginia femminile, questa della Morante, che non ha niente da invidiare ai
registri fobici di Gadda), e ci si ricorda della splendida dedica “A Lucia” di *Lo
Scialle andaluso*, in cui la Morante sembra riconciliarsi con la sua parte
d’ombra: “Tu sei l’uccella di mare, che ha fabbricato il suo nido / sulla
scogliera torva, fra le sabbie nere. / Né fili d’erba su quei tumuli atroci / né
voci d’altre famiglie. Solo echi di strage / rompono lì, dal largo, su trombe e
campane d’acqua....” (Morante, 1988, 1407).

La pietà senza pietà della Morante, questa forma non convenzionale,
provocatoria di pietà, senza lamentosi monologhi o intonazioni
melodrammatiche o effetti teatrali, si accentua nei frammenti del *Diario 1938*
(Morante, 1989), al quale la scrittrice affida soprattutto il registro della
propria “autobiografia subliminale” – come la definisce Alba Andreini
nell’Introduzione (Morante 1989, x) – passando in rassegna sogni, incubi,
desideri, frustrazioni, come se il diario fosse una liberatoria discarica. Vi si
trova espressa anche la paura di perdere la propria forza intellettuale e
creativa, vissuta con un continuo senso di ambivalenza e di colpa, come se
fosse la parte spuria, rifiutata della sua incerta femminilità, come si capisce
bene dal frammento “La morte di K.”:

spaventevole. Fra poco avrà la morte. E lo sa, questo è terribile. E sono le sue
gambe che camminano per andarci, chiudersi dentro la tomba, con la benda
nera.... Addio K, caro K. (Morante 1989, 40-42)

Come al solito, quando mi sento bella, prendevo gli atteggiamenti superiori e sicuri che ci volevano. Raccoglievo e buttavo via con negligenza i libri che avevo davanti a me, ma in me c'era una particolare cupezza.... Nessuno pareva badare al fatto che là contro la stessa parete della biblioteca c'era un letto, o meglio una culla tutta coperta di veli chiari. In quella culla lussuosa moriva Franz Kafka.... È alto, tutto vestito di un abito borghese scuro, ha perfino il cappello in testa. [...] Vedo ora che sul suo vestito scuro hanno posto una vesticciola da ragazza, sbottonata dietro e piuttosto corta e larga, a fiori vivaci gialli, rossi e blu, di cretonne ordinario. Lui sta fermo in piedi, e lascia fare. [...] E pensare che lui fra poco.... Guardo il suo viso bruno, vivo, cerco di immaginare il suo stato. Che penserà? Che sentirà? arrivato quel momento.

Kafka, anzi K., adulto agonizzante in una culla, vestito un po' da impiegato un po' da fanciulla in fiore, diventa per la Morante la fantasmagoria burocratica e squallidamente indefinita di un mondo superiore, di un'esigenza di assoluto che mostra tutta la poesia e insieme la desolatezza di una tale sublime, patetica ricerca: insomma, cattiva infinità.

Ma i rimpianti e i rimorsi vengono lasciati alle spalle appena ci si avventura fra le pagine di Joyce Carol Oates che apre il suo *Expensive People* col mirabile attacco: "Ero una bimba assassina. Non un'assassina di bambine, per quanto possa essere un'idea. Voglio proprio dire una bimba assassina, cioè un'assassina che guarda caso è anche una bambina o una bambina che guarda caso è anche assassina. Fate voi." (Oates 1968, 5). Ma si potrebbe citare per intero anche dal mirabile inizio di *The Assassins*: "I was born. It was born. So it began. It continues. It will outlive me..." [Ero nata. Era nato. Cominciò così. E continua. Mi sopravviverà] (Oates 1975, 6). La perversione, la violenza, è studiata e ritratta, nelle opere della Oates, da una fredda, compassatissima intelligenza. La temperatura si alza, invece, quando si arriva al cuore stesso della dipendenza, fra scrittrici che si sono totalmente e dolorosamente identificate, anche nella vita, con il "femminile folle", il femminile rifiutato dalla società. Penso, solo per fare un esempio, a Jean Rhys, quando, sulla

quarantina si sente invecchiare, si sente respinta, e percepisce il mutamento della rabbia in desiderio di vendetta e paranoia, e così si mette a scrivere *Buongiorno mezzanotte* (1939):

Sì, sono triste, triste come una leonessa da circo, come un'aquila priva di ali, come un violino con una corda sola e per di più rotta, come una donna che invecchia.... Triste, triste, triste... però se dicessi 'merda' forse sarebbe lo stesso.... Non importa.... Un giorno, all'improvviso, quando meno te l'aspetti, prenderò un martello fra le pieghe del mio nero mantello e ti frantumerò la testolina come si schiaccia il guscio di un uovo. (Rhys 1993, 191)

Il femminile folle, la propria "pazza interiore". Quando Virginia Woolf scriveva *Le onde*, era tormentata dalla paura della sua malattia psichica e immaginava un'onda dolorosa che si gonfiava nella regione del cuore e la sballottava, la travolgeva. Così scriveva nel *Diario*:

Sono infelice, infelice!... Mio Dio vorrei essere morta!... Ma perché dunque sentire questo? Lasciatemi guardare.... Il fallimento.... Il fallimento, il fallimento! Vorrei essere morta! Spero di non avere più che pochi anni da vivere! Non posso affrontare quest'orrore". (Woolf 1981, 191)

E parlava di un "pozzo" in fondo al quale doveva discendere, per catturare i temi liquidi, magmatici, che la tormentavano. Scendere nei pozzi della vita e negli abissi della follia. Laggiù stava la materia della sua arte. Lo aveva intuito già quando scriveva *Al Faro* e si identificava con la sterile Lily, che fingeva di dipingere e che tirava in ballo emozioni che non provava, almeno fino al momento in cui non era entrata in contatto con le vibrazioni dell'assenza e si era lasciata andare al viaggio all'indietro, alla madre che le mancava e che forse l'aveva sempre dominata e le aveva impedito di vivere soffocandola con la propria ineguagliabile generosità, una generosità crudele, possessiva, fagocitante. Scopre dentro di sé le molteplici voci femminili delle *Onde*: allora è Rhoda che esalta la notte e ama le metamorfosi, fino a smarrire l'identità,

senza volto, senza figura, come la schiuma sulla spiaggia; ma è anche Susan, piena di odio, disperazione, amore, come le tempeste marine, che poi però sceglie la normalità convenzionale, diventa madre, si chiude nel cerchio della famiglia, rinuncia alla natura, sentendosi prigioniera per sempre del carcere che si è scelta.

La pazza interiore. Ecco, la signora Rochester in soffitta, appostata dietro la porta, in *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë: raramente il delirio edipico, il senso di colpa ma anche il desiderio di libertà e di rivolta, giungono a simili torturanti intensità. Ecco, poi, in esplicita conversione cosa diventano queste faccende interiori in *Sciarra amara* (1977), in *Fendenti fonici* (1982) e in *La clausura* (1987) della scrittrice siciliana Jolanda Insana, che si definisce una “spietata Penelope”, una “studiatrice di trappole linguistiche” e dice di amare solo “la parola che salta sul filo dell’alta tensione”:

se è questo che vuoi mi mozzo la mano e tene faccio / dono / bellezza cannibalica ma non espongo il sacrificio / perché non so che farmene della verità svergognata / o con quale colpa ricorrere alle madri per il primo / cilicio / e dunque mi riprendo la mano e ti carpiono. (Insana 1987, 8)

In questo excursus rocambolesco nei territori della spietatezza femminile, che dovrebbero lasciarvi soltanto l’impressione di un turbinio di neri veli evanescenti, come se a parlare fosse un unico centogambe della letteratura femminile attraverso i secoli e le differenti culture, è possibile rintracciare i relitti vari, i graffiti di una *vendetta scritta*, per cui se scandalo ci deve essere – è importante sottolineare il concetto – questo scandalo non si annida in un certo tipo di scrittura femminile ma in ciò che, molto prima, l’ha provocata. Pensiamo alla *Donna di dolori* di Patrizia Valduga, che può essere letta come una voce dall’aldilà che stila un atto d’accusa per il mondo dei vivi:

noi qui del sottoterra ecco diremo / una messa dei morti per i vivi. / Morti... vivi... divisi! e i redivivi? / e chi ha il cancro? gli in coma? i semivivi? / Oh notte, testimone di smeraldo, / che umiliazione per un po’ di affetto! fanno un tale groviglio nel mio petto/ tutte queste cose che non capisco. / ... / Dò all’aria due manciate del mio sangue / per il suo chiaro.... E sarà il nero ancora. / Oh notte solo mia! (Valduga 1991, 10)

Anche Sara Virgillito, dalla sua caverna mistica, parla a un imprevedibile Orfeo: “Perché mi chiami Orfeo, perché dai pallidi varchi...” (Virgillito 1954, 11). E ancora, nello splendido poema visionario *Incarnazioni del fuoco*: “Vuoi ingannarmi – o forse / giocare soltanto / come gli Dei sanno giocare: / crudeli, inattaccabili / dalla nostra lordura / gonfia di miasmi, incuranti della nostra fragilità / che li desta, anzi, al contrattacco” (Virgillito 1991, 228). Mi piacerebbe farvi ascoltare come suoni la risposta di Euridice a Orfeo, come dall’oscura miniera delle anime che “corrono nel buio come vene d’argento, silenziose” (Rilke 1978, 31), finalmente Euridice trovi la forza di rispondere, come arrivi a forzare il muro di un’identità muta e chiusa in se stessa. Ricordate la splendida traduzione di Pintor di Rilke?: “Ma ora seguiva il gesto di quel dio, / turbato il passo dalle bende funebri, / malcerta, mite nella sua pazienza. /... / Era in se stessa, e il suo dono di morte /le dava una pienezza /... / Era radice ormai. / E quando a un tratto il dio/ la trattenne e con voce di dolore / pronunciò le parole. Si è voltato –, / lei non comprese e disse piano: Chi?” (Rilke, 1978, 31). Cito da *La presenza di Orfeo* (1953) di Alda Merini:

Orfeo novello, amico dell’assenza, / modulerai di nuovo sulla cetra / la figura nascente di me stessa. / Sarai alle soglie piano e divinante / di un mistero assoluto di silenzio, / ignorando i miei limiti di un tempo/ godrai il possesso della sola essenza. / Allora concretandomi in un primo / accenno di presenza, / sarò un ramo fiorito di consenso, / e poi, trovato un punto di contatto, / ammetterò una timida coscienza / di vita animale/ e mi dirò che non andrò più oltre / mentre già mi sviluppi, / sapienza ineluttabile e sicura, / in un gioco insperato di armonie / in una conclusione di fanciulla.... / Fanciulla: è questo il termine raggiunto? / E per l’addietro non l’ho maturato/ e non l’ho

poi distrutto / delusa, offesa, in ogni volontà? / Che vuol dire fanciulla / se non superamento di coscienza? / Era questo di me che non volevo: / Condurmi, trascurando ogni mia forma, / al vertice mortale della vita... (Merini 1953, 19; Pellegrini 59-71)

Ma ancora più forte può risuonare la risposta che dà Marguerite Duras nel testo teatrale *La malattia della morte*, in cui sembra rivolgersi ad un Orfeo in preda a dolori abbandonici, che ha posseduto la sua donna a pagamento mentre lei dormiva o fingeva di dormire (i due attori, dice la Duras, dovrebbero parlare come se stessero scrivendo il testo in camere separate, divisi l'uno dall'altra):

Un giorno lei non c'è più. Voi vi svegliate e lei non c'è. Se n'è andata nella notte. Nelle lenzuola vi è ancora la traccia del corpo, fredda. [...] Lei non ritornerà mai. [...] Di lei non conoscete che il corpo addormentato sotto gli occhi chiusi o socchiusi. La penetrazione dei corpi voi non potete riconoscerla, non potete riconoscerla mai. Non lo potrete mai. Quando avete pianto, era su voi solo e non sulla mirabile impossibilità di raggiungerla attraverso la differenza che vi separa. (Duras 1993, 41-70)

Non è forse leggibile in questa stessa chiave, mi sono chiesta, anche il romanzo *Il Kit della morte* di Susan Sontag, in cui una ragazza cieca ha il ruolo di "Psiche", perché assorbe nel suo mondo di tenebre, tutto interiorizzato, un giovane trentatreenne, divorziato, che lavora in un'industria di strumenti scientifici, ponendolo a contatto con le proprie pulsioni distruttive ed autodistruttive (di suicida fallito, di omicida forse immaginario):

Senza essere veramente vivo, Diddy aveva una vita. Non è esattamente la stessa cosa. Vi sono persone che fanno tutt'uno con la propria vita. Altre, come Diddy, che la abitano semplicemente. Come inquilini insicuri, che non sanno mai esattamente fin dove si estende il loro appartamento o quando scadrà il contratto.... La loro sopravvivenza dipende da questa condizione d'accecamento. Ma quando questo liquido evapora, appare una vita sottostante, ignorata, fetida, spaventosa. (Sontag 1973, 7)

Sarebbero ancora tante le autrici e pressoché infiniti i testi che mi piacerebbe presentare in questa rassegna arbitraria che ha soltanto il compito di far risaltare il succo concentrato di certi frammenti letterari senza spiegarli, esposti così, con l'esclusiva tecnica del montaggio, di un mio parzialissimo, anzi fazioso montaggio. Mi sia permesso almeno toccare di sfuggita un tema sviluppato altrove in questa raccolta che riguarda *l'estetica dello sterminio nella scrittura delle donne*.

Voglio dire che questo mio itinerario non è stato esclusivamente un vagabondaggio nei territori del fantastico, ma ha voluto muoversi nella direzione indicata da Adrienne Rich con *The Dream of a Common Language* (1978), in cui c'è sì la ricerca dell'utopia, del luogo altrove (la parte dei "Dreams"), ma dove avviene anche una potente operazione di decostruzione intellettuale e simbolica che riesce a far parlare la dimensione nuda del reale (per cui, per esempio, davanti a un corpo bruciato, per il quale c'è un vuoto di linguaggio, è il corpo stesso a significare, dando voce al male, all'imperfezione del mondo, alla sua sgrammaticata semantica, a tutto ciò che appartiene appunto a "The Common Language"). Davanti all'indicibile dell'orrore storico dell'inferno dei Lager, c'è chi, e cito a caso, come Giuliana Tedeschi, in *C'è un punto della terra...* (1991) tocca le corde più profonde della femminilità, e chi, come Liana Millu, con *Il fumo di Birkenau* (1979) si affida a venature melodrammatiche, nel senso alto della parola, e infine chi, come Cordelia Edvardson, con *La principessa delle ombre* (1992), racconta la sua storia di esclusione e sofferenza, alla quale si era sentita destinata da sempre dall'eredità illegittima del padre ebreo e dalla madre che, rimasta sola, "violentata dalle proprie visioni", le aveva letto "un piccolo canto sui venti glaciali che soffiano fuori nel mondo freddo e tenebroso", e le aveva dedicato un romanzo intitolato *Proserpina*. Ella sarebbe finita in un campo di

concentramento, e sarebbe sopravvissuta. Ma qui mi interessa sottolineare solo la parte finale del capitolo cinque della parte seconda di questo libro sconvolgente, in cui Euridice, strappata al regno degli Inferi – che è su questa terra e in nessun altro fantastico altrove – non riesce a trovare più dentro di sé una “confidenza e un’intimità da dare. È, insomma, la storia di una pietà distrutta. Ma Orfeo, in questo caso, in silenzio capisce. Ed è con questa citazione che vorrei finire:

Egli capì che era una sonnambula in bilico su una corda allentata tesa sopra l’abisso.... Si incontrarono e lei rimase con lui, egli non la tratteneva, estraneo com’era a qualsiasi forma di esercizio del potere, ma le offrì se stesso e la sua mancanza di pretese. Non cercò mai di costringerla a una confidenza e a un’intimità che lei non poteva dare, ma vegliava premuroso e perseverante accanto alla soglia del suo distacco. Non intraprese nessuna marcia di conquista dentro la sua Terra di nessuno, ma attendeva paziente che la notte finisse, che lei si destasse da sé. (Edvardson, 135).

NOTE PER UNA DISCESA AGLI INFERI

Uta Treder

Orfea discende agli Inferi

Il tema della discesa agli Inferi, tema classico del romanzo gotico e del suo cugino tedesco il “Bundesroman” o romanzo massonico, non viene trattato che raramente nella letteratura romantica tedesca forse perché considerato come appartenente ad un genere “basso” nel quale l’iniziazione era scaduta a livello di intrattenimento. Tuttavia, il primo Romanticismo tedesco può vantare almeno una discesa nelle viscere della terra ed è quella che Heinrich von Ofterdingen, protagonista dell’omonimo romanzo di Novalis, compie nel quinto capitolo quando scende nella caverna del conte di Hohenzollern che gli insegna il senso della storia e lo illumina sulla sua storia passata e futura. Nelle donne romantiche invece, anche perché in senso stretto sono poche, il tema è pressoché completamente assente. Bisogna aspettare Annette von Droste-Hülshoff, scrittrice dichiaratamente anti-romantica, e il suo romanzo giovanile *Ledwina*, scritto negli anni 1819-1826, perché il tema della discesa agli Inferi acquisti una certa consistenza.

Ma a dire il vero già lo troviamo in una poesia di Karoline von Günderrode. Si tratta della poesia “Einstens lebt’ ich ein süßes Leben” (“Una volta vissi una vita meravigliosa”), contenuta nella prima raccolta lirica *Gedichte und Phantasien* [Poesie e fantasia] del 1804. Alla fine di questo testo, un io lirico sicuramente femminile, che aveva immaginato di aver vissuto nel passato una

vita al di là dei vincoli del mondo fenomenico – ora nuvola, ora farfalla – sperimenta il dolore dell’inviduazione e sogna di ricongiungersi con l’elemento ctonio che l’ha generata.

Mi sembrò di essermi separata
dall’intima vita della madre
e di aver errato, bimba smarrita,
negli spazi dell’etere.
Mi venne da piangere,
e inondata di lacrime scesi giù verso
il grembo materno.
Calici variopinti
di fiori odorosi accolsero le lacrime
ed io li penetrai,
tutti quei calici,
scivolando verso il basso,
attraverso i fiori,
sempre più in fondo,
fino al grembo
della segreta
fonte di vita. (Gunderrode 2, 15)¹

Questa discesa non ha niente di orrifico; è il dolore per la separazione dalla propria origine, dal “grembo materno”, che spinge il soggetto lirico femminile a ricongiungersi “con la segreta fonte di vita”. Divenendo letteralmente l’espressione di questo dolore, cioè una lacrima, l’io lirico vive la discesa come uno scivolare giù attraverso una distesa di fiori odorosi. Questa visione evoca il magico superamento dei limiti della propria individualità e culmina nel ricongiungimento con chi l’ha fatta nascere. Giunto alla sua meta, al grembo materno, il soggetto lirico è di nuovo partecipe del tutto cosmico, del cosmico principio materno, uno e indivisibile, da cui tutta la vita ha origine.

L’estatica visione del ricongiungimento con la madre potrebbe essere una rielaborazione molto personale del mito di Demetra e Persefone, perché nella

poesia di Karoline von Günderrode la madre è innanzitutto la madre terra. A differenza di Demetra che nella mitologia greca è costretta a patteggiare con il Signore della Morte, il dio Ade, il ritorno della figlia Persefone sulla terra per sei mesi all'anno, la madre immaginata dalla Günderrode in questa poesia è ancora onnipotente e regna sovrana. Ecco perché è assente la figura maschile, e il ritorno alla primaria integrità psicofisica della donna viene rappresentato come volontario e estatico viaggio della figlia verso l'elemento ctonio che l'ha generata in una dimensione psichica e insieme metafisica.

Nel romanzo della Droste la protagonista, una giovanissima ragazza di salute cagionevole e di indole solitaria, compie la discesa agli Inferi in un sogno dove alcuni elementi del romanzo gotico fungono da cornice. Ancora prima che il sogno venga narrato, il mondo onirico che sta per dischiudersi alla protagonista viene chiamato "pieno di terrori" (Droste-Hülshoff 36), definizione alquanto fuorviante: il sogno è infatti fonte di inaudito appagamento libidinale per Ledwina perché vi sperimenta il senso di onnipotenza creatrice di chi rifonda il mondo.

In questo sogno la protagonista, mentre si sta recando ad una rappresentazione teatrale insieme ad "una quantità di conoscenti", si trova improvvisamente in un cimitero. L'unica persona che le è rimasta accanto è "un vecchio, ma trascurabile conoscente" nel quale non è difficile riconoscere un rappresentante dell'autorità paterna. In questa costellazione ha luogo la discesa di Ledwina nel mondo ctonio che è chiaramente legata al rifiuto del mondo patriarcale. La ragazza infatti si svincola "con un mugolio d'angoscia terribilmente dilaniato" dalla figura paterna. Prima di sprofondare in uno dei tumuli dove, come Ledwina sa con assoluta certezza, troverà "quanto aveva di più caro al mondo", vede se stessa raddoppiata: ora come "spettatrice" che osserva "la sua stessa immagine frugare nelle tombe mortalmente pallida, coi capelli scarmigliati" che svolazzano al vento, ora come "la cercatrice stessa".

Una volta caduta nella tomba, Ledwina vi trova un cadavere che è proprio quanto ha "di più caro al mondo" (Droste-Hülshoff 37-38). Questa cosa più cara al mondo si sottrae caparbiamente per tutto il brano ad una identificazione col maschile e viene sempre chiamata col genere neutro: "das Liebste".

Nel sogno di Ledwina l'identità femminile si costituisce attraverso il rifiuto del mondo paterno e per mezzo della riscoperta "della parte sepolta di sé mediante una regressione al grembo materno" (Bianchi 94). Qui come nella poesia della Günderrode viene messa al mondo una conoscenza di sé che la donna compie attraverso il congiungimento con l'arcaico sé materno. In ambedue i testi è l'amore per la madre perduta la causa della discesa e della ritrovata pienezza psico-fisica della donna: appena scoperto il cadavere, Ledwina lo abbraccia infatti in un atto di amore in cui il ribrezzo è del tutto assente.

Il testo della Droste va comunque un passo più in là rispetto alla poesia della Günderrode. L'abbraccio fra Ledwina e l'arcaica potenza materna genera un sapere femminile che si configura come superamento del pensiero astratto. Esso viene vissuto da Ledwina come *coincidentia oppositorum*: mentre sopra terra è notte, nella tomba giorno e notte si succedono con inaudita rapidità, mentre il corpo del cadavere è già putrido, le sue mani "sono ancora fresche" e "cadevano fiocchi di neve, quantunque l'aria fosse afosa".

Nella tomba Ledwina disubbidisce una seconda volta all'autorità paterna, quando anziché seguire l'invito del vecchio conoscente "di andare con lui", concepisce l'idea temeraria di rimanere "per sempre a giacere qui finché non fosse morta" (Droste-Hülshoff 38). A questo secondo rifiuto di rientrare nella normalità sociale e simbolica prevista per la donna, presso la tomba compare l'inaspettata figura di un bambino, anch'esso ("das Kind") di genere neutro. Con un tipico spostamento onirico questo bambino viene da Ledwina

collegato alla rappresentazione teatrale che ora sembra aver luogo nel cimitero. Il bambino le offre dei frutti, simboli di fecondità, e dei fiori, nei quali la critica ha giustamente ravvisato il simbolo della verginità (Bianchi 92). Ledwina accetta solo i fiori con i quali – ed ecco l'idea temeraria farsi corpo – vuole “rimettere insieme il corpo decomposto, affinché visse e andasse con lei” (Droste-Hülshoff 38-39).

Rita Svandrlik ha interpretato questo sogno come una versione del mito di Demetra e Persefone in cui la madre è sovrana e la figlia compie l'atto di discesa per amore (Svandrlik 106-07). Come invece si vedrà dall'analisi del romanzo *Consuelo* (1842-43), George Sand (il mio termine di comparazione) è sempre molto più esplicita e audace delle due scrittrici tedesche. Nella sua discesa agli Inferi è sempre presente anche il mito orfico, e la discesa verso l'arcaico sé materno è sempre anche discesa verso la potenza poetica, verso la parola che non sia però quella presa in prestito dall'uomo, bensì la perdita parola della madre. Anche Annette von Droste-Hülshoff sogna una estetica femminile agli antipodi della separazione fra pensiero e corpo; lo si evince in modo indiretto ma non per questo meno chiaro. Nel regno paterno la donna è esclusa dal logos non solo perché la parola non le appartiene, ma anche perché non la contiene, non la nomina. Infatti Ledwina, prima di cadere nella tomba, aveva tentato invano di decifrare le iscrizioni sulle pietre tombali; sotto il dominio paterno – significativamente il vecchio conoscente porta un grosso lume – lei “non sapeva alcun nome” per “quanto aveva di più caro al mondo”. Nel regno ctonio della madre, invece, Ledwina comprende col linguaggio del corpo: afferrò quanto aveva di più caro “più saldamente di quanto non si possano afferrare i pensieri”; di fronte al gesto che la vede premersi “una delle mani ancora fresche ardentemente contro le labbra” (Droste-Hülshoff 38) forse non c'è bisogno di far notare che con le mani si scrive. Nel regno ctonio,

attraverso la vivificazione del sé arcaico, il desiderio femminile della parola si realizza, la parola si fa carne (“affinché visse e andasse con lei”). È questa una estetica femminile blasfema, agli antipodi della separazione fra pensiero e corpo, che Ledwina riporta dal mondo dei sogni alla luce della vita reale. Quando Ledwina sceglie i fiori con i quali riportare in vita il cadavere, si legge che proprio questa azione, paragonabile alla creazione del primo uomo da parte di Dio (con la differenza però che qui Ledwina, vergine profetica e taumaturgica, crea la prima donna e con essa riporta in vita una dimenticata genealogia materna, fonte e garante della scrittura femminile), le si iscriverà nella memoria, “poiché per chi sogna è solo l'ultima impressione a trapassare nella vita da svegli” (Droste-Hülshoff 39).

Tuttavia, vi è fra i due testi tedeschi e quello francese una fondamentale differenza: ciò che per il soggetto lirico della Günderrode e per la protagonista del romanzo della Droste è sottinteso, per *Consuelo* è esplicito: essere artista.

Ed eccoci dunque a George Sand la quale, fin dall'inizio, si mostra molto più attenta ad una tradizione letteraria femminile realmente esistente. Infatti parlare della discesa agli Inferi in un romanzo scritto da una donna significa, innanzitutto, parlare del romanzo gotico e della sua maggiore rappresentante, Anne Radcliff, e renderle omaggio. Annette von Droste-Hülshoff non lo fa perché attinge l'elemento di terrore alla *Schauerliteratur* tedesca, George Sand invece le rende omaggio quando prepara la prima discesa della sua protagonista agli Inferi:

Se l'ingegnosa e feconda Anne Radcliff si fosse trovata al posto del candido e maldestro narratore di questa storia molto veritiera, non si sarebbe fatta scappare una così buona occasione per condurvi, madama la lettrice, per una mezza dozzina di belli e avvincenti volumi attraverso corridoi, trappole, scale a chiocciola, tenebre e sotterranei per rivelarvi, solo nel settimo, tutti gli arcani della sua sapiente opera. (Sand 1, 265)

Oltre all'esplicito e sottilmente ironico omaggio a Anne Radcliff, chiamata "ingegnosa e feconda", salta agli occhi la vistosa resa al femminile di questa apostrofe allocutiva: è "madame la lectrice" che George Sand, sulle orme dell'autrice inglese, si accinge a fare errare, insieme alla sua eroina, nelle tenebre di sterminati corridoi, scale a chiocciola e labirinti sotterranei. E questo episodio, se anche non raggiunge i "sei bei e avvincenti volumi", che la Radcliff secondo la Sand sarebbe riuscita a ricavarci, arriva comunque ad una estensione di ben undici capitoli nel primo e ad un numero ancora più alto nel terzo volume e, complessivamente, a più di mille pagine. Come vedremo, infatti, questa genealogia femminile che crea una insolita triade letteraria in cui lo scrittore, il lettore e l'eroe sono femminili, è la struttura portante entro la quale e per la quale la discesa agli Inferi della protagonista sandiana si svolge, segnando la parabola crescente della sua formazione.

Consuelo, una zingara spagnola arrivata giovanissima con la madre a Venezia, si trova in questo momento in Boemia, in un castello fortificato con ampi spazi sotterranei, passaggi segreti, cripte, ripidissime scale e catacombe, chiamato indifferentemente con il suo nome tedesco "Riesenburg" o con la sua traduzione francese "Chateaux des géants". Con questo nome George Sand stabilisce, ancor prima di palesarlo, un saldo ed evidente legame con l'archetipico edificio del terrore, Udolpho (Naginski 191). Ma la ragione per cui Consuelo soggiorna in questo ben lugubre castello, abitato dalla famiglia Rudolstadt, è invero una ragione ben strana per un romanzo gotico: l'arte e l'assoluta devozione di Consuelo alla musica.

Cresciuta per le strade di Venezia, dove ha appena conosciuto il suo primo trionfo come cantante al teatro di San Samuele, Consuelo è stata mandata dal suo maestro di canto, il musicista Nicola Porpora, che ha scoperto il suo talento e sviluppato la sua voce, dai Rudolstadt nella mitica e mistica Boemia.

Il vero motivo della sua permanenza in questo castello è da ricercarsi nella fuga dalle insidie della sensualità e, di conseguenza, in una conferma del primato che l'arte esercita nella vita della giovane cantante. Al divieto materno della sessualità (alla madre ha dovuto giurare sul letto di morte di non aver rapporti sessuali con Anzoletto prima del matrimonio) si è aggiunto quello ben più grave del maestro Porpora, convinto assertore dell'aporia "fra amore e genio". Consuelo è facilitata nell'obbedienza di questo divieto dal suo "calmo senso" – "era calma come l'acqua delle lagune" (Sand 1, 46) – probabilmente dovuto al tardivo sviluppo della sua sessualità e alla sua bruttezza. Non vi è forse eroina in tutta la vasta opera di George Sand che sia più brutta di Consuelo – nel primo volume due capitoli, il settimo e l'ottavo, sono dedicati al suo essere "laide" e alla sua "laideur" (Vierne 33, Schlientz 199) – e, al tempo stesso, più bella e seducente di lei quando, in una metamorfosi tanto straordinaria quanto repentina, di fronte all'attonito occhio maschile non solo il suo volto, ma tutta la sua figura si trasformano nel canto. Pur essendo agli antipodi degli stereotipi di muliebre beltà, il "génie de l'ame" (Sand 1, 110), il genio dell'anima di cui Consuelo è dotata riesce ad abbattere anche i più ostinati pregiudizi maschili in campo di estetica femminile. Tuttavia, questo "génie de l'ame" non si esaurisce in una bella voce, né a raggiungerlo bastano lo zelo e la perseveranza con la quale Consuelo si applica allo studio della musica. "Le génie de l'ame" richiede la crescita dell'anima stessa. Inoltre, chi presta la sua voce all'esecuzione della musica altrui – ruolo femminile per eccellenza – deve passare alla composizione. Solo questa è una concezione dell'arte che sia all'altezza delle acquisizioni dell'anima.

Queste poche e scarse osservazioni forse basterebbero a una germanista per lanciarsi in direzione del *Wilhelm Meister* e dei suoi anni di apprendistato e, infatti, la critica, soprattutto quella francese, sostiene questa affiliazione fino

ai nostri giorni². Ma come bene mette in evidenza la prima discesa agli Inferi dell'eroina, non è solo il condizionamento sessuale (che non sarebbe poco) a distinguere l'opera di Sand dal romanzo goethiano. Se proprio qualcosa di goethiano vi dev'essere, è la *Theatralische Sendung* che può aver esercitato un certo influsso sull'opus magnum di George Sand. Per il resto, le influenze, se proprio si devono trovare, vanno cercate altrove.

L'occasione per la prima discesa di Consuelo nelle viscere della terra è assai realistica: lei cerca Albert, il giovane e malinconico erede dei Rudolstadt, caduto in preda a una delle ricorrenti crisi di follia durante le quali sparisce per giorni e settimane intere senza lasciare traccia. Consuelo scopre il suo nascondiglio in una sorta di grotta sacra sotto una montagna vicina al castello, chiamata "Schreckenstein" [Pietra dell'Orrore] perché vi era stato giustiziato e sepolto Johann Ziska, un antenato dei Rudolstadt che aveva combattuto per l'indipendenza della Boemia. Per raggiungere questa grotta bisogna scendere nel profondissimo pozzo della Riesenburg, dal quale, con un marchinegno degno di Vaucanson, si abbassa il livello dell'acqua fino a raggiungere l'inizio di una galleria sotterranea, vero e proprio labirinto, che porta alla dimora che accoglie Albert durante i suoi accessi di ottenebramento mentale. Consuelo, dotata di straordinario coraggio e altrettanta determinazione, scende giù per le ripide e scivolose scale del profondissimo pozzo, discesa che ricorda quella di Goldmarie e Pechmarie nella fiaba "Frau Holle" dei fratelli Grimm, trova l'inizio del labirinto e, inseguita dalle acque e dall'insensato e geloso amico di Albert che tenta di murarla viva come Antigone, percorre fino in fondo, fino a trovare Albert. È l'autrice stessa a mettere in risalto la somiglianza di questa discesa con quella di Orfeo:

Come gli eroi del mito, Consuelo era discesa agli Inferi per prelevarvi il suo amico, e ella di questo luogo aveva provato lo spavento e lo smarrimento.

(Sand 1, 373)

A differenza di Orfeo, però, Consuelo riesce a portare in salvo Albert e a farlo rinsavire, stabilendo con lui un legame spirituale sulla base del loro comune amore per la musica (Albert è un eccellente suonatore di violino) e per l'umanità. Grazie ad Albert, visionario e profeta, capace di una pietà con l'umanità sofferente che supera gli spazi e i secoli, Consuelo approfondisce la sua conoscenza delle idee di libertà e di uguaglianza fra gli uomini, mentre Albert rinasce perché si libera dalla soffocante ottusità cattolica della sua famiglia. Quando però il giovane Rudolstadt le dichiara il suo amore lei non sa corrisponderlo e allo sbigottito padre Christian che, messo da parte il suo orgoglio aristocratico, chiede la mano all'oscura "zingarella" lei risponde:

"Ma, monsignore, riprese Consuelo stupefatta, io ho una meta, una vocazione, una posizione. Io appartengo all'arte alla quale mi sono consacrata fin dall'infanzia.... Io sono cantante e devo esserlo." (Sand 1, 450)

Dalla discesa agli Inferi la vocazione artistica di Consuelo esce dunque rinvigorita e rafforzata. Ma ciò non basta. Sarebbe bastato, forse, al "conte vénitien" se l'opera fosse rimasta quale era stata concepita all'inizio (Vierne 5-6). Il romanzo iniziatico – poiché come tale sempre più chiaramente si profila dopo la discesa agli Inferi – esige ben altro. Alla morte (la discesa significa innanzitutto questo: Consuelo non solo rischia di morire per ben due volte durante la discesa, ma cade anche gravemente malata dopo la risalita) segue la rinascita della novella Orfea (Vierne 32, Naginski 207) ad un grado e stadio più alto dell'arte e della sua missione nel mondo. Contro l'essoterico *Wilhelm Meister*, George Sand crea dunque in Consuelo, come Novalis nello *Heinrich von Ofterdingen*, un romanzo prettamente esoterico, nel quale la discesa nella

propria interiorità – perché anche questo significa la discesa nel pozzo – è la premessa necessaria affinché la novella Orfea possa compiere la sua missione nel mondo.

La donna geniale – tema che era stato trattato trentasei anni prima da Madame de Staël nel suo romanzo *Corinne; ou l'Italie* (1807; Schlientz 200) – al tempo stesso “sacerdotessa”, sibilla, “iniziatrice” (Sand 1, 388) della religione dell’uguaglianza e della fratellanza universale, che è la religione del boemo Albert ma anche la religione “naturale” che Consuelo, la “bohémienne”, “la povera figlia del popolo” (Sand 1, 235) ha sempre portato nel suo cuore.

Tuttavia, come per i cabbalisti e gli alchimisti, l’iniziazione è triadica. Alla triade femminile lettrice-autrice-eroina corrisponde quindi una triplice iniziazione di colei che, ripristinando la tradizione orfica del poeta-vate, apre la strada dell’arte come rifondazione del mondo al genere femminile. Alla prima morte segue dunque la rinascita di Consuelo, che dovrà rimettersi in cammino, riprendere la vita vagabonda, la vita da zingara dell’infanzia, ridiventando “bohémienne” a tutti gli effetti, proprio dopo essere fuggita dal castello boemo dei Rudolstadt:

“Nel nostro linguaggio di artisti girovagi, noi diciamo spesso correre per la Boemia per significare che ci si imbarca negli imprevedibili casi della vita povera,... nella vita degli Zingari, che in francese si chiamano anche Boemi.” (Sand 3, 61)

Nella nuova esperienza di “courir la bohème”, segnata da picaresche e rocambolesche avventure, suo compagno di strada è il giovane Joseph Haydn, la qual cosa non contravviene alle leggi della verosimiglianza perché il romanzo, scritto fra il 1842 e il 1844, è ambientato negli anni Cinquanta del diciottesimo secolo. In questa parte, che occupa interamente il secondo

volume, in sintonia con la crescita artistica di Consuelo che non solo introduce il giovane Haydn ai segreti della voce e del canto, ma gli impartisce anche non meglio precisate nozioni di composizione, spingendolo anzi a diventare musicista, si ispessisce anche l’aspetto storico, filosofico e musicale del romanzo.

Da Vienna, dove, applaudita persino dall’imperatrice Maria Teresa, raggiunge l’apice del suo successo come cantante (sperimentando però sempre più nettamente la dicotomia fra la libertà dell’arte e l’illibertà della donna-artista alla mercé di ogni libertino da strapazzo), Consuelo giunge nella Berlino di Federico II, da lei aborrito come incarnazione del despota. Sulla strada tra i due paesi, l’Austria e la Prussia, che vicendevolmente si sono impadroniti della Boemia riducendola a teatro delle loro battaglie, un’urgente chiamata (Albert in fin di vita) riporta Consuelo un’ultima volta nella Riesenburg dove sposa, per pietà, Albert in punto di morte. Per ora questa sosta e questo matrimonio sembrano solo una parentesi. Rinunciando al titolo e alla fortuna dei Rudolstadt, Consuelo mantiene fede al suo contratto con il teatro di Berlino. Qui per la prima volta l’anima le fa difetto. Non è difficile vedere nel dispotismo militaresco della Prussia definita “questo regno della ragione che è una cospirazione permanente contro la ragione” (Sand 3, 104) il motivo per cui il talento della cantante si riduce a mera bravura tecnica. Coinvolta, suo malgrado, in intrighi di corte e oscure trame di società segrete, e sorda al dispotico e goffo corteggiamento del re prussiano, Consuelo viene rinchiusa nella fortezza di Spandau che, simile ad un castello gotico, diventa il teatro della sua attività di compositrice. Qui ha luogo il secondo grado della sua iniziazione, che consiste nella folgorante scoperta dell’amore fisico, fino allora sacrificato all’arte.

Non è senza meraviglia che la vediamo abbandonarsi a un cavaliere mascherato e farsi cullare dalle sue braccia in una carezza. Certo, siamo in una

situazione eccezionale, lo sconosciuto l'ha salvata dalla prigione e la sta portando verso una destinazione e un destino ignoti; rimane tuttavia il fatto che Consuelo di questo cavaliere non conosce e sente che il corpo, perché il volto è mascherato e non gli è permesso di parlare. Inoltre, anche dopo la sua salvezza, quando si trova nel padiglione del Castello del Graal, nel bel mezzo della sua terza e più alta iniziazione, l'amore per questo sconosciuto di nome Liverani persiste (Vierne 33). Che poi Albert, redivivo³, sia identico a Liverani e che questa identità porti all'unione degli opposti di eros (Liverani) e agape (Albert) sarà anche vero, ma è altrettanto innegabile che l'identità finale di colui che Consuelo ha sposato e di colui che ama toglie George Sand dall'impaccio di dover privare la sua eroina, finalmente divenuta donna, di quella componente fisica che aveva acquisito a così duro prezzo dopo la seconda iniziazione (Naginski 208). La completezza psico-fisica è infatti necessaria alla terza iniziazione; Consuelo non poteva quindi rinunciare a Liverani senza tornare mutila.

Liverani, alias Albert von Rudolstadt, fa parte della società segreta degli Invisibili che per i suoi riti massonici ben si potrebbe accostare alla Società della Torre del Meister goethiano se non fosse per lo scopo diametralmente opposto degli Invisibili che, col motto della Rivoluzione Francese "liberté, égalité, fraternité", combattono per la fine della società feudale e per una completa eguaglianza sociale.

Nella terza iniziazione, al di là del sincretismo di esoterici riti massonici realmente esistiti e inventati, agisce e viene trasformato un altro mito, quello di Demetra e Kore, che getta una luce nuova su tutto il romanzo avvicinandolo al mio termine di comparazione, il sogno di Ledwina. Quando Consuelo deve sostenere le prove per compiere la terza e più difficile discesa agli Inferi scopriamo infatti che il capo degli Invisibili è una donna, Wanda, madre di

Albert, anch'essa resuscitata da una morte presunta.

È questo il punto in cui mi è sorta la certezza che tutta la complicata trama fosse stata inventata da George Sand solo per riscrivere il mito di Demetra e Persefone.

Per quanto rivisitare il mito significhi sempre anche trasformarlo, il cambiamento cui George Sand sottopone il mito di Demetra e Kore è blasfemo *tout court*. Della diade madre-figlia Sand fa la triade madre-figlio-figlia e con ciò non solo conferisce all'iniziale triade di autrice-lettrice-eroina una dimensione metafisica, ma cambia genere alla trinità cristiana che da patriarcale – padre, figlio, spirito santo – diviene matrilineare. Questo sconvolgimento può ben eludere le leggi della verosimiglianza. Infatti contro ogni plausibilità Wanda viene ad identificarsi con Albert:

“Noi abbiamo spesso sofferto insieme gli stessi dolori fisici, causati dalle medesime emozioni morali,... dove la stessa febbre ci bruciava le vene, o lo stesso annientamento confondeva i nostri deboli sospiri. Quante volte ci è sembrato di essere la stessa persona!” (Sand 3, 342)

E Wanda diventa anche la madre di Consuelo. Per chi ancora resiste alla interpretazione che Wanda sia Demetra e Consuelo Persefone, ecco le parole della “sibylle, pretesse de la vérité” (Sand 3, 394) venerata dagli Invisibili, quando rivela la identità femminile alla protagonista: “Una madre ti è mancata.... Una madre ti viene oggi donata per assisterti e illuminarti” (Sand 3, 321).

La terza discesa agli Inferi di Consuelo, che essa paragona a tutti gli orrori e le sofferenze inflitti all'umanità nei secoli, si attua quindi sotto gli auspici e il vigile amore della madre. Infatti il suo alter ego Liverani alias Albert la segue come un'ombra sollevandola quando, giunta nell'ultima stanza degli orrori, Consuelo sviene.

Mentre nel mito greco Persefone per metà dell'anno è costretta a vivere nel regno dei morti, sottratta alla madre da Ade, in George Sand – come era accaduto per la potenza materna della Gùnderrode e della Droste – Wanda dispone sovrana del potere materno perché nessun potere maschile, nessuna autorità paterna si frappone fra lei e Consuelo. Come Corinne, Consuelo non ha cognome – Porporina è il nome d'arte, assunto secondo la consuetudine del tempo in segno di omaggio al proprio maestro di canto. Lei è “la fille sans nomme, sans famille” (Sand 3, 264) che non solo non si è mai preoccupata di sapere chi era suo padre, ma nemmeno è certa di averne uno (Sand 1, 235) e, in quanto “bohémienne” è anche senza patria. La ripresa del topos romantico dell'artista senza patria, forestiero sulla terra⁴, nel romanzo di George Sand avviene all'interno di una genealogia femminile, in cui madre, figlio e figlia sono una e trina e tutte tre rigorosamente di sesso femminile. Che questa nuova trinità sia destinata a redimere il mondo è confermato dal fatto che dopo la risalita dalla terza discesa Consuelo risposa Albert in una cerimonia che ha tutte le caratteristiche di una ierogamia, officiata dalla madre Wanda. La madre si ricongiunge dunque alla figlia nel triplice aspetto di amore materno, amore filiale e amore erotico, perché Albert è pur sempre anche Liverani: quando la coppia rientra nel padiglione per la prima notte di nozze a Consuelo sfugge, mentre “appoggia la sua fronte in fiamme sulle sue spalle: O Liverani”. (Sand 3, 416) Il connubio fra Consuelo e Albert, celebrato dalla madre, non si può quindi non leggere come avvento dell'ordine della madre. Infatti, finalmente “la parole perdue”, la parola perduta è stata ritrovata dalla potenza materna, e Consuelo, erede della sacerdotessa Wanda, da sibilla e sacerdotessa che già era, può realizzare l'ultima delle sue tre funzioni, quella di “iniziatrice”, compiendo la sua missione redentrica del mondo.

Che Consuelo perda la voce non ne è una smentita. Il romanzo termina con

la visione di Consuelo, Albert e tre dei loro figli nuovamente in cammino; questo cammino, questo finale “courir la bohème” è quello di Consuelo, della donna, che nel popolo misero e oppresso incoraggia la resistenza contro il dispotismo e diffonde “la PAROLE PERDUE” (Sand 3, 414), il verbo dell'uguaglianza. Consuelo ha perso sì la sua voce di cantante pubblica, ma non quella di profetessa (Naginski 219), di novella Orfea.

Nell'epilogo suo figlio canta la ballata della “bonne déesse de la pauvreté” (Consuelo 3, 449-51), della buona dea della povertà, una composizione di Consuelo che contiene l'utopia del regno della madre di là a venire: “liberté, fraternité, égalité... la vera religione eterna e sacra ‘dell'umanità’” (Consuelo 3, 406). Questo è forse l'atto di maggiore sincretismo che George Sand compia in seno a questo romanzo veramente sincretistico, e anche quello più temerario: la sacra trinità femminile, ricavata dal mito greco di Orfeo e da quello di Demetra e Kore, impregnata di elementi cristiani e incarnata da Consuelo (che alla fine è divenuta ciò di cui la sua musica parla, vale a dire “la bonne déesse de la pauvreté”), si appropria della triade rivoluzionaria “liberté, fraternité, égalité” e affida il compito della sua realizzazione nel mondo all'arte creata dalla donna.

Il romanzo gotico è divenuto sotto la penna di George Sand quello che nella poesia della Gùnderrode rimane inesperto e che nel breve sogno di Ledwina viene appena abbozzato: il romanzo della rifondazione del mondo ad opera della donna, l'utopia dell'ordine della madre.

1 Le citazioni da Gùnderrode e Sand sono di mia traduzione.

2 Viene 12. Secondo me nessuna o pochissima somiglianza lega Consuelo a Mignon, semmai l'eroina francese è più simile all'“anima bella” anche se è difficile immaginare quest'ultima come adepta dell'arte.

3 Il topos del sepolto vivo è caro al romanzo gotico.

4 Nella letteratura tedesca il capostipite della tipologia del poeta come forestiero sulla terra è Heinrich von Ofterdingen.

Paola Bono

Nascere all'inferno

Una creatura appena nata, nuda e piangente, il viso raggrinzito dallo sforzo; ancora sporca di sangue e di muco, marchi del passaggio della soglia – fisica, corporea, carnale – attraverso cui è giunta alla vita. Soglia di carne, vagina del corpo materno, da cui viene, nel cui ventre è cresciuta – materia vivente in cammino verso l'essere; di cui porta i segni nell'umida vischiosità del suo piccolo corpo.

Non so chi ancora ricorda questa immagine: una delle tante “scandalose” pubblicità di Benetton, che qualche anno fa – almeno qui in Italia – fece anch'essa scandalo; perché usata a fini commerciali, si disse con grande sfoggio di buoni sentimenti, accusando quella pubblicità di sfruttamento dell'infanzia. Mentre infanzia e sfruttamento sembrerebbero non riguardare i quasi-neonati o neonate – però così rosei, sorridenti e soprattutto puliti – di innumerevoli campagne su prodigiosi pannolini e omogeneizzati, giacché mai c'è stata in quei casi una simile alzata di scudi.

Ulteriore accusa, nella sostanza sebbene forse non formulata proprio in questi termini: aver violato – sempre per quei disdicevoli fini commerciali – il momento, così importante e sacro, dell'ingresso alla vita, della nascita. E qui credo che stia un punto importante, un punto di verità di quella reazione di scandalo: nel concetto di sacralità, e nel riferimento preciso alla nascita.

Rifiutata con un disgusto tanto sincero quanto erano ipocrite le ragioni

dietro cui si nascondeva, quell'immagine significava la nascita nella sua fisicità “impropria”, mostrandone le tracce sul corpo neonato sporco della con/fusione, della *fusione* con il corpo materno. Muco, sangue, vischiosità della soglia di carne, con/fusione; elementi che con Julia Kristeva potremmo riconoscere appartenenti alla categoria dell'abietto. In quanto secrezioni, in quanto iscritti in un'area di confine: tra il dentro e il fuori del corpo, tra il sé e il non sé della diade del periodo prenatale, appena terminato e ancora presente in quelle tracce. Era un'immagine indecente che espose il segreto di un evento a tutte e a tutti familiare; *unheimlich* – perturbante – nella sua risaputa quotidianità e nel suo riportare alla percezione della coscienza ciò che era, avrebbe dovuto restare, confinato e represso nell'inconscio.

Proprio a partire dalla rivisitazione e elaborazione della nozione freudiana del perturbante come tabù, e rifacendosi a ricerche antropologiche, in primo luogo quelle di Mary Douglas sui concetti di purezza e contaminazione, in *Poteri dell'orrore* Kristeva individua nell'abiezione – “una delle violente e oscure rivolte dell'essere” (Kristeva 1981, 3) – appunto l'orrore di non sapere i confini che distinguono il sé dal non sé, un perturbante primario che ipotizza originato dalla fecondità e potenza generativa del corpo materno.

Come l'abiezione, la gravidanza e con essa il periodo prenatale sono fenomeni di confine, spazio-tempo di con/fusione, intreccio corporeo di identità che li vede legati in una relazione vitale (e mortale) ma insieme ne prepara la separazione/distinzione. Spazio-tempo che confonde eppure produce un'identità e un'altra, negando la demarcazione soggetto/oggetto su cui si fonda l'illusoria stabilità dell'essere. Costantemente minacciato dalla fragilità di un confine costruito sul vuoto originario della perdita, il soggetto esperisce nella sensazione di abiezione l'incertezza della sua identità; il rischio – temuto e desiderato – di ricadere in quello spazio-tempo nel quale e uscendo

dal quale si è formato ed è venuto all'essere.

Rifiutato, rimosso, espulso, eppure ineluttabilmente presente e dunque sempre da tenere a freno, nella sua fisicità l'abietto segna luoghi corporei che diverranno zone erotogene, in quella tensione/coincidenza tra attrazione e repulsione in cui appunto si iscrive anche – soprattutto – il corpo femminile in quanto corpo materno. Occhi, bocca, naso, ano, genitali; lacrime, saliva, vomito, muco, feci, urina, sperma, sangue mestruale.

Secrezioni del corpo che come in “orride escrementali discariche” caratterizzano l'inferno post-tridentino, luogo osceno di una carnalità promiscua e caotica; una visione, scrive Piero Camporesi, esplorando nella *Casa dell'eternità* le immagini e le figurazioni dell'inferno nella letteratura soprattutto italiana, che perdura fino al XIX secolo. Diventerà allora nel “sottosuolo gaglioffo” dei sonetti del Belli “quasi una versione tartarea della nascita *ex putri*”, in cui “riemerge il fantasma del gran corpo collettivo dell'umanità, l'arcaica credenza della morte feconda, della morte gravida, anzi levatrice di nuove vite, il senso della continuità morte-vita” (Camporesi 1987, 26-27). Una continuità che non diventa però motivo di speranza o di sollievo nell'appartenenza al ciclo dell'essere, ma suscita l'orrore della confusione ammorbante e distruttiva del sé, condizione di un non-più-essere imperfetto e improprio.

Imperfetto e improprio come il non-ancora-essere del periodo prenatale, trascorso nello spazio chiuso, rosso e pulsante che è il ventre materno: protezione e soffocamento, Nirvana che nel desiderio del suo ritrovamento ospita la pulsione di morte. Spazio liminale, necessariamente da attraversare per venire al mondo; come in un rito di passaggio, questo *limen* è ambigualmente connotato, è la non-vita e la non-morte.

Studiando appunto la fase liminale dei riti di passaggio, Victor Turner (1967) nota che il simbolismo ad essa relativo si rifà alla biologia della morte e

dei processi dissolutivi e al tempo stesso attinge ai processi della gestazione e del parto; sicché gli stessi simboli – ad esempio la capanna e il tunnel – vengono a significare contemporaneamente il ventre materno e la tomba. La “coincidenza di processi e nozioni opposte è quanto caratterizza la peculiare unità del liminale: non è né questo né quello, e tuttavia è sia l'uno sia l'altro” – osserva Paola Cabibbo, sottolineando però la sostanziale valorizzazione che nella prospettiva di Turner investe la fase di transizione, in quanto fertile campo di potenzialità aperte (Cabibbo 1993, 13).

Ma nei riti di passaggio propriamente detti non vi è ritorno al *limen* tra il prima e il dopo dell'iniziazione, una volta che il sé sia stato ri-demarcato e ri-definito nei confini del suo nuovo spazio sociale e soggettivo. L'abiezione è invece il ripresentarsi alla coscienza di un'insanabile instabilità del sé, radicale e ripetuta messa in questione dell'integrità del soggetto; e trova rappresentazione nel corpo, nelle sue secrezioni che attraversandolo ne eccedono la forma, nelle sue cavità, fessure, orifici. Luoghi di espulsione e – come nel caso del cibo – di incorporazione; luoghi di confine, di piacere, di orrore.

Scriva Kristeva:

L'abiezione è anche frontiera ma sopra tutto ambiguità. Perché pur demarcandolo non stacca radicalmente il soggetto da quel che lo minaccia, anzi lo riconosce in un perpetuo pericolo. Ma anche perché l'abiezione è mescolanza di giudizio e di affetto, di condanna e di effusione, di segni e di pulsioni. Dell'arcaismo della relazione preoggettuale, dell'immemorabile violenza con cui un corpo si separa da un altro per essere, l'abiezione serba quella notte in cui si perde il contorno della cosa significata e in cui solo agisce l'affetto imponderabile. (1981,11)

E ancora: “l'abietto è la violenza del lutto di un 'oggetto' sempre già perduto.... Riporta l'io agli abominevoli limiti da cui si è staccato per essere e

lo riporta al non io, alla pulsione, alla morte” (17).

Nel terrore/desiderio di essere sopraffatti da quel corpo perduto prende dunque forma, una delle sue forme, la sensazione di abiezione, che in molte culture viene espressa e tenuta sotto controllo tramite rituali di purificazione. Rituali, poiché l’abietto confina – coincide, dice Kristeva – con il sacro: “*Tale l’abiezione – tale il sacro*” (19). Con gli interdetti per evitare di esserne contaminati, l’abiezione sta alla radice del sacro, dei suoi meccanismi di instaurazione.

Nella nostra cultura è invece la scrittura a essere una delle espressioni dell’abiezione, e uno dei suoi argini. *Fuori del sacro, l’abietto si scrive* (20) – sostiene Kristeva guardando alle modalità di purificazione dell’abietto, messe a fuoco nel loro estrinsecarsi nelle diverse religioni, da quelle cosiddette primitive o pagane attraverso il monoteismo ebraico fino al cristianesimo. L’esclusione e il tabù, la trasgressione, il peccato; e anche, soprattutto nel nostro tempo, la scrittura, istanza dello

sfuerzo estetico – discesa nelle fondamenta dell’edificio simbolico – [che] consiste nel rintracciare le fragili frontiere dell’essere parlante, quasi al suo sorgere, presso quella ‘origine’ senza fondo che è la cosiddetta rimozione originaria. (20)

La letteratura come esplorazione dell’abietto, dunque; metaforizzazione della mancanza e della paura perché l’io possa rinascere nei segni. In un secolo segnato dal processo di laicizzazione e insieme percorso dal prepotente riaffermarsi del bisogno di divino, la scrittura, il racconto, diventano “nascondiglio del dolore” (161); nella insostenibile oscillazione della frontiera tra soggetto e oggetto, la linearità narrativa si spezza fino al grido di un linguaggio che si apparenta alla violenza e all’oscenità. Le discese agli Inferi

della scrittura di Céline o di Lispector sono quel cedimento del racconto a un tema-grido che, scrive Kristeva, “quando tende a coincidere con gli stati incandescenti di una soggettività-limite che abbiamo chiamato abiezione, è il tema-grido del dolore-dell’orrore” (162).

Inoltrandosi verso gli Inferi dell’origine dove morte e vita si incontrano, dove si intrecciano il pericolo e il piacere della perdita di sé, anche nella letteratura la sensazione dell’abiezione prende corpo attraverso il corpo femminile/materno. Già significata nelle religioni e nei miti, reinterrogata dal sapere psicoanalitico, la madre, il materno, sono figura privilegiata dell’inestricabile prossimità di vita e morte al centro della costruzione simbolica.

Nei templi di Çatal Hüyük, in Turchia, la dea madre si trova spesso rappresentata nella postura fisica del parto, mentre uscendo dal suo corpo si inizia la vita; e tra quei templi ve n’è uno – tutto rosso, pavimento e pareti, come l’interno di un ventre – dove si pensa le donne andassero appunto a partorire. Ma ve n’è anche uno, sempre dedicato a lei, in cui sette avvoltoi, dipinti in rosso sangue su fondo rosa, incombono volteggiando a ali spiegate su minuscole figure umane stilizzate, che tendono le braccia verso l’alto, come per salutare la dea in questa sua manifestazione. È un gesto di adorazione e di accoglimento, che testimonia la convinzione che la dea/avvoltoio ha potere di rigenerazione oltre che di morte.

Perché l’avvoltoio, che si nutre di cadaveri, non ‘porta’ veramente la morte ma trasforma ciò che è già morto in nuovamente vivo, cominciando un nuovo ciclo nell’assimilare la fine del vecchio. In tal modo la dea della morte e la dea della nascita sono inseparabili. (Baring e Cashford 87)

Tutte le grandi dee delle antiche religioni orientali sono caratterizzate da

questo duplice potere, a volte comprendendolo appieno, a volte articolandosi per meglio significarlo in una unità multiforme. Trasmigrando e trasformandosi, il loro culto permane, più o meno integro o riconoscibile solo in alcuni elementi, anche in ambiente ebraico e poi nel mondo greco e romano, fino a segnare secondo alcune interpretazioni anche la figura femminile centrale del cristianesimo, Maria sposa e madre di Dio.

Molte discendono agli Inferi, spesso – in versioni relativamente più tarde, come nel caso di Ishtar e di Isis – per cercare e riportare in vita il figlio-amante. Invece nella “Discesa di Inanna nel mondo sotterraneo”, a tutte precedenti¹, la dea intraprende il viaggio fatale come per una scelta conoscitiva, accettando per questo la provvisoria rinuncia ai poteri divini. Inanna si avventura nel buio regno della sorella Ereshkigal togliendosi di volta in volta le insegne della regalità al passaggio dei sette cancelli del mondo sotterraneo; per tre giorni resterà prigioniera in un sonno di morte, finché la sua fedele compagna Ninshubur otterrà che il dio della saggezza Enki invii due messaggeri a liberarla. Tornata al cielo di cui è regina, stella del mattino e della sera, signora della fertilità e della distruzione, Inanna manderà a sostituirla negli Inferi lo sposo Dummuzi, che è dunque in questa versione non salvato ma sacrificato.

Ci porterebbe troppo lontano analizzare a fondo questo mito nelle sue connessioni con altre narrazioni religiose – quelle già nominate di Ishtar e Isis, quella di Demetra, quella di Cibele – anche nel possibile legame con il racconto cristiano della passione. Converrà dunque limitarsi a pochi cenni, procedere per analogie e focalizzazioni di elementi significativi per una riflessione su quella diffusa “convenzione culturale secondo cui il dono materno della nascita è anche dono di morte”, sicché la donna, la madre, è “troppo privilegiato della stranezza perturbante di unità e perdita, identità

indipendente e autodissoluzione, piacere del corpo e suo decadimento” (Bronfen 1992a, 56). E a partire da questo, guardare brevemente ad alcuni racconti di discesa agli Inferi, distanti nel tempo, nello spazio, nel contesto di appartenenza, come racconti che in modi diversi parlano pur sempre della nascita, metaforizzandone la bellezza e la paura².

Celebrata in prossimità dell’equinozio di primavera, la festa della dea frigia Cibele ricordava l’autocastrazione, morte e resurrezione del figlio-amante Attis, e la Pasqua, volontaria consegna alla morte e discesa agli Inferi di Cristo, può essere vista come una versione del tema dell’accoppiamento sacrificale. L’inferno, nella visione dell’inconscio collettivo patriarcale, è allora il temuto aspetto femminile: la madre – la dea – nel cui corpo si prepara la nascita, dentro cui viene gettato il dio sacrificato come necessario preludio alla ri/nascita.

Davvero infernale, e materno, è lo scenario del sacrificio che nella *Passione della nuova Eva* di Angela Carter precede la ri/nascita in corpo di donna del protagonista Evelyn (Evandro nella versione italiana), imprigionato nel regno sotterraneo della grande Madre. “Mostro sacro”, “personificazione di una fertilità bastante a se stessa” (Carter 1982, 60), la Madre è una delle figure della sessualità e dell’eccesso attraverso cui Carter costruisce il percorso allegorico della *Passione*: la sua staticità monumentale e austera assume caratteri grotteschi nell’irruzione dell’animalità – la doppia fila di “mammelle da scrofa” – facendo tornare alla mente anche il commento di Bakhtin sull’ambivalenza delle statuette Kerch di vecchie incinte, rappresentazioni di una morte gravida, una morte che dà la vita.

Impregnata di quell’angoscia e repulsione che spesso i processi biologici della riproduzione evocano, la Madre di Carter ben può iscriversi nella “retorica dell’abiezione” che in *Poteri dell’orrore* Kristeva rintraccia nei testi

di Céline. Racconto convulso e sconnesso, discesa agli Inferi che nella trilogia sulla seconda guerra mondiale si trasforma in visione apocalittica, la scrittura violenta e oscena di Céline è intessuta di abiezione, esplode in immagini di putrefazione, deiezione, vomito, trova nella nascita e nel materno la rivelazione ultima – desiderio e negazione³.

Riferendosi in particolare a Rigodon, ma soprattutto proseguendo e coagulando la sua riflessione sui “poteri dell’orrore” in un passaggio incandescente che sembra quasi mutuare le modalità del linguaggio céliniano, Kristeva scrive:

Quando situa il colmo dell’abiezione... nella scena del parto, Céline rende ampiamente esplicito il fantasma di cui si tratta: un orrore da vedere alle porte impossibili dell’invisibile che è il corpo della madre. La scena delle scene qui non è la cosiddetta scena primaria ma quella del parto, incesto a rovescio, identità scorticata. Il parto: culmine della carneficina e della vita, punto bruciante dell’esitazione (dentro/fuori, io/altro, vita/morte), orrore e bellezza, sessualità e brutale negazione del sessuale.... Alle porte del femminile, alle porte dell’abiezione”. (1981, 176-77)

Il sangue colora la scena; il femminile è il segreto definitivo, conquista e annichilimento. Così avviene anche nel regno della Madre del romanzo di Carter, dove nel mondo sotterraneo di Beulah, terra di pace e gioia del *Pilgrim’s Progress* trasformata in una stazione della passione, in una stanza chiusa da rosse mura (ricordate il tempio della dea a Çatal Hüyük?), Evelyn ascolta terrorizzato il ritornello rimbombante che sempre più forte gli risuona nelle orecchie.

altre voci femminili intonavano il ritornello: ORA TI TROVI NEL LUOGO DELLA NASCITA, ORA TI TROVI NEL LUOGO DELLA NASCITA.... Capii allora che il luogo caldo e rosso in cui giacevo era il simulacro del grembo materno”. (Carter 1982,54)

Perché è in questa stanza che si trova il cuore delle tenebre, lei è la meta di ogni uomo, il silenzio inaccessibile, l’oscurità che brilla, sempre irraggiungibile, la porta chiamata orgasmo che gli si chiude in faccia, che si chiude sul Nirvana del non-essere e sparisce nell’attimo stesso in cui si lascia intravedere. Lei, questa creatura del buio, questa morte carnale, al di là del tempo, al di là dell’immaginazione, sempre appena al di là, appena oltre la mano leggera dello spirito, questa morte che in eterno sfugge, che mi libererà dall’essere, mi trasformerà in altro e che, così facendo, mi annienterà. (Carter 1982, 60)

Portato all’estremo dell’oscillazione tra i sessi e del loro attraversamento, si ripropone – in questa scena di ri/nascita che insieme nomina la morte – il sentimento angoscioso dell’offuscarsi o perdersi del confine del sé. Evelyn diventerà Eva, e nell’esperire a fondo l’altro (l’altra) da sé potrà superare l’abiezione del materno e disporsi a sua volta a divenire madre in un mondo che si può, si vuole pensare non più dominato dall’Uno. Nel gioco dell’eccesso, l’abiezione della Grande Madre è insieme rappresentazione, critica, superamento dell’esistente; figura negativa di un femminile tutto centrato sulla funzione riproduttiva, frase di un discorso mistificante che etichetta e mutila, espressione di un potere imprigionato in rappresentazioni parziali che aspirano all’universalità, pure è attraverso lei, passando nell’inferno uterino del suo regno, che la nuova Eva può nascere, e incontrare provandola sul proprio corpo una conoscenza che sorpassi quelle arroganti e misere parzialità⁴.

A Carter non piacevano i miti, che definiva “sciocchezze consolatorie” (Carter 1979) e nella Passione riserva alla grande Madre una fine ingloriosa, rintanata in una caverna con un crollo nervoso. Non le piaceva l’uso che dei miti si è spesso fatto – per quanto riguarda le donne proprio di quello della dea madre – per ricercarvi il conforto illusorio di una passata grandezza. Ovviamente, non è questo il motivo per cui se ne parla qui; ma, si è già detto,

per rintracciare elementi che sono stati ripresi e però anche modificati nella costruzione simbolica patriarcale, in cui l'intreccio vita-morte non ha certo un ruolo secondario.

Torniamo dunque al viaggio nel mondo sotterraneo di Inanna, per sottolineare le molte immagini di rigenerazione presenti nel poema; Ereshkigal, sorella e alter-ego della dea, sta partorendo quando giungono i messaggeri di Enki. Ed è a Inanna che dà, rende, la vita, dopo che questa – che pure è dea della vita – ha accettato il passaggio nella morte, scendendo nelle sue stesse profondità per riunirsi ai suoi aspetti sotterranei. La sua esperienza della dimensione ignota e paurosa degli Inferi drammatizza l'iniziazione alla consapevolezza, terribile e rassicurante, che la morte è aspetto essenziale della vita; inscritta come la vita nella potenza materna della generazione, che entrambe le comprende – garante, laddove lo voglia, di una continuità che sorpassa la singola vita come la singola morte.

In altro modo la stessa consapevolezza, terribile e rassicurante, è stata letta nel mito di Demetra, che nella forza della relazione tra la dea e la figlia Kore, sottrattale dal dio infernale Ade, mette a tema la “potenza materna inscritta nell'intera natura: potenza di generare ma anche di non generare, ossia potenza assoluta che custodisce il luogo umano del venire al mondo ma anche il *nulla* come il non più della nascita, la fine del *continuum* materno e simbolicamente del mondo” (Cavarero 61). È il non più della nascita – diverso dal non ancora, o dal non più, della singola vita – che fa assoluta questa potenza; fulcro dell'essere al di là del singolo essere.

Più oltre, all'interno della sua rivisitazione della figura di Diotima, Cavarero riprende il concetto di *continuum* vitale a proposito di *La passione secondo G.H.* di Clarice Lispector; narrazione esperienziale e trascendente, di G.H., di Lispector, di tutte e di ognuno, che certamente possiamo chiamare una discesa

agli Inferi. Entrata “nell'inferno della materia viva”, “inferno di vita cruda;... campione di calmo orrore vivo” (Lispector 1982, 52 e 53). Raggiungimento del nulla, nella stanza “deserta e pertanto primariamente viva” – “e il nulla era vivo e umido” (54). Passione della conoscenza, vita e orrore insieme: femminile, come la blatta la cui unica “differenza di vita è che doveva essere maschio o femmina” (84), il nulla si presenta a G.H. “vivo e umido” in quella stanza della domestica che è “il ventre” dell'edificio (29).

O, rifacendoci ancora una volta a Kristeva, possiamo vedere nella *Passione* un tema-grido del dolore, esempio di letteratura dell'abiezione. Scritta dopo un aborto, vita e morte, ne porta il segno diventando

come un rituale di depurazione della memoria dalle tracce dell'incontro con la materia organica che vi è o può esservi all'interno del corpo femminile. Ed esprime anche con chiarezza il confronto con il materno in quanto luogo abietto ma inevitabile di identità femminile. (Braidotti 1993, 96)

La *Passione* è un testo che molte hanno amato e interrogato, di cui molte hanno scritto: Braidotti, Cavarero, Cixous, Muraro..., offrendo riflessioni suggestive e assai pertinenti alla questione discussa qui. un testo di passione appunto, patimento e estasi della scoperta di una voce “venuta... da molto lontano”, che “scriveva a nessuno, a tutte, alla scrittura”, insegnandoci a “essere contemporanee di una rosa viva, e di un campo di concentramento” (Cixous 1979, 11 e 101)⁵. Insegnandoci ad accettare insieme la vita e la morte come costituenti dell'esperienza umana – e dell'esperienza femminile della maternità; positivamente.

È evidente in Lispector la diversità di esito rispetto all'abiezione del materno in Céline, e anche rispetto alla teorizzazione dell'abiezione proposta da Kristeva; affascinante e profonda analisi dello “stato della questione”, il

discorso di Kristeva resta all'interno dell'ordine simbolico dato, di cui mette in luce – ma non in questione – la centralità orrorifica della figura della madre, della donna in quanto corpo (potenzialmente) materno. Tanto che alla donna viene negata la qualità di *soggetto* della gravidanza (Grosz 1990, 96-98), un moltiplicarsi, frammentarsi, confondersi che secondo Kristeva la trapassa e travolge.

Momento di abiezione nell'esperienza e nel ricordo, cosciente o inconscio, la gravidanza, il periodo prenatale, la nascita, sono analizzati in *Poteri dell'orrore* come perturbanti portatori di pericolo; minacciosamente vi si annidano la morte e la pulsione di morte. Anche nel percorso doloroso di G.H., che ancora una volta ripropone la passione di Cristo⁶, rituale sacrificale della discesa nel femminile (ripensiamo a Inanna, Attis, Demetra; ma anche a Evelyn) questa sensazione è presente; riconoscimento della finitezza fin dalla nascita iscritta nell'essere che si significa già quando “il primo grido, nascendo, scatena una vita” (Lispector 1982, 56). Ma, come scrive Muraro (1987, 68), “lo spontaneo saliscendi della vita non ci appartiene”; varcando una serie di soglie del sé, come spogliandosi di definizioni/difese/poteri – non è forse simile a Inanna, in questo “processo [di] immersione nelle profondità del suo stesso sé” (Braidotti 1993, 94)? – G.H. celebra il “sacramento” della differenza che nell'incontro con la blatta trova la sua materia, giungendo alla piena assunzione dell'abietto come luogo della trascendenza e della vita.

Céline si ubriaca di morte – “La verità di questo mondo è la morte” (Céline 1978, 7) – e nella curiosità appassionata della nascita rabbrivisce d'orrore; per lui la madre, figura di accudimento e trasmittitrice di parola e di bellezza, è però colpevole nel dare la vita, in quanto nel momento stesso del suo inizio inizia anche il percorso verso l'annientamento – “Ha fatto tutto, lei, per farmi campare, è il nascere che non ci voleva” (Céline 1964, 40). Angoscia di una vita

finita dominata dalla morte, che viene incarnata nel corpo femminile, ossimoro di generazione e annientamento: “Queste femmine guastano ogni infinito” (Céline 1964, 30).

Tutt'altra è in Lispector la relazione con la morte “singolare” nel riconoscimento di un articolarsi della vita che è sia *zoe* che *bios*. Come scrive Kerényi, “Zoe è il filo a cui sono appese come perle tutte le singole *bios* individuali, e che in contrasto con *bios* può essere concepita come senza fine” (Kerényi xxxv), come vita infinita; nell'itinerario della passione, percorso di spersonalizzazione verso il “tessuto proibito della vita” (Lispector 1982, 9), “la morte non è che un accadimento esperito dal singolo vivente nel suo transitare alla vita infinita e impersonale” (Cavarero 117). Quello di G.H. è un percorso di immersione nella *zoe*, accettazione e superamento al tempo stesso della finitezza e dell'ambiguità, attraversamento progressivo di soglie del sé in cui il soggetto incontra l'abietto e incontrandolo rinasce anche nella morte.

L “inferno” del materno, il suo fascino e il suo orrore, non scompaiono, ma vengono reinterpretati come trascendenza radicata nel corpo femminile; faticosa verità dell'essere che può nella singolarità di ognuna e ognuno – diversamente – rimanere perturbante. Perché quando si fa della morte la misura di una vita che è solo *bios*, non si possono riconoscere nelle tracce sul corpo neonato il segno del filo infinito – *zoe*, vita che è in noi ma non ci appartiene. E allora fa paura, e scandalo, la creatura appena nata che espone nel corpo “vivo e umido”, segnato dal ventre materno, quella origine di potenza femminile in cui la morte cambia (o forse acquista) senso: guardando indietro alla catena di generazione – ai “quindici milioni di figlie, da allora fino a lei” – G.H. può dire: “io ero sempre stata in vita, poco importa se non propriamente io, non la cosa che ho deciso di chiamare convenzionalmente io. Io ero sempre stata in vita” (Lispector 1982, 58).

1 Inanna, figlia del dio del cielo dei Sumeri, An, diventa col nome di Ishtar un'importante divinità degli Accadi, e sarà in seguito la più grande dea del pantheon babilonese-assiro. Come poi Ishtar, Inanna (o Innana, il cui tempio Eanna, "casa del cielo", fondato intorno al 3000 a.C., si trovava a Uruk) era la dea dell'amore e della fecondità, ma anche della guerra e della vittoria, e aveva come doppio emblema la stella della sera e la stella mattutina, cioè il pianeta Venere che ben simboleggia il suo doppio carattere. Il racconto della sua "Discesa", le cui prime versioni scritte vengono datate intorno al 1750 a.C., è probabilmente assai più antico.

2 Brevemente, per cui la trattazione rimane quasi a livello di enunciazione del problema; accetto l'inevitabilità dell'incompletezza e anche il rischio della superficialità, sperando di essere almeno chiara in quel poco che riesco a dire.

3 *D'un chateau l'autre*, Paris, 1957; Nord, Paris, 1963; *Rigodon*, Paris, 1969. Come quasi tutte le opere di Céline, la trilogia si trova nelle edizioni Gallimard.

4 Per altre analisi del romanzo di Carter, rimando a Suleiman 1985, Antonini 1993, Balzano 1994, nonché a un mio scritto (Bono 1991) in cui approfondisco alcune questioni qui appena sfiorate.

5 Su *Vivre l'orange* di Cixous si veda la bellissima analisi che in questo stesso volume propone Edda Melon.

6 Vedi a tale proposito Muraro 1987, che osserva tra l'altro (70) come il testo si strutturi in 33 sezioni, oltre a essere ricchissimo di richiami alla passione e morte di Gesù Cristo – il titolo è già un ovvio segnale, come in altro modo lo era nel testo di Carter.

Liana Borghi

Le finestre di Charlotte: Scene per una discesa agli Inferi

Il mio contatto con Charlotte Salomon è stato da sempre multilingue. Affascinata da un articolo in inglese di Mary Lowenthal Felstiner, e incoraggiata da Maaïke Meijer che già conosceva il lavoro di Salomon, sono andata a vedere le sue *gouaches* allo Joods Historisch Museum di Amsterdam¹. Il primo film che ho visto su di lei era in olandese, quello più recente sulla sua vita e opere è in francese, i libri di riproduzioni sono bilingui, in olandese e inglese, e il testo originale sulle *gouaches* è in tedesco, ma le citazioni ritornano in varie traduzioni e contesti. Dato che Salomon era emigrata a seguito dei nonni nella zona di Nizza, a Villefranche-sur-Mer, la Villafranca dei nostri confini contesi, ho poi cercato in italiano informazioni sulla politica del nostro governo verso gli ebrei dei territori occupati. Nella mia lettura della sua autobiografia confluiscono inevitabilmente una quantità di altri testi, testimonianze, romanzi, racconti, immagini, visite, esperienze – tracce di un percorso complicato e spesso autobiografico – ma la mia formazione critica resta situata nell’ambito della lingua inglese, e ho fatto in modo che anche questa traccia risulti nel saggio che segue. Mi dispiace però non aver saputo correre il rischio di raccontare con parole semplici una storia di storie che, dicendo “intanto”, si aprono su altre vite travolte dalla *Shoah*.

Invece:

Salomon cominciò a dipingere la sua vita quando aveva ventitrè anni. Tornava da tre settimane passate con suo nonno nel campo di internamento di Gurs, nei Pirenei, che è stato chiamato un campo di donne perché in quell’estate del

The relation to death is not the same this side of the Pyrenees as it is on the other side.

1940 ve ne transitarono 9.000, tra cui Charlotte e Hannah Arendt (Felstiner 1994a, 118-23; Young-Buehl 152-56).

Il rapporto con la morte da questo lato dei Pirenei non è lo stesso che dall'altra parte (Derrida 1993, 24)² Di ritorno a Nizza lasciò suo nonno presso alcuni amici, affittò una stanza con una finestra alta sul mare e passò un anno a dipingere. Chiamò l’autografia *Leben? oder Theater?* (Vita? o Teatro?), sottotitolata *ein Singespiel* (un’operetta). La lasciò sedimentare per un periodo, poi la rimangiò, riordinò, la datò Agosto 1942, mise le 1325

We did not speak to Walter at Port Bou. *gouaches* in una valigia le portò a un amico, il dott. Moridis. Gli disse: “Tenetela al sicuro....*C’est toute ma vie*”.

Non parliamo con Walter a Port Bou (Feinstein 1984, 13) *Leben? oder Theater?* racconta la vita di una ragazza ebrea in una buona famiglia borghese di Berlino, la sua formazione artistica, la sua storia d’amore con Daberlohn, l’emigrazione in Provenza. Il titolo segna la distanza, nell’atto autobiografico, tra soggetto narrante e soggetto narrato, una distanza data dallo scarto temporale tra passato e presente, dal filtro della memoria, e dallo spessore opaco della meta-rappresentazione che rende indecidibile, appunto, se di vita si tratti, o di (necessaria) finzione. La struttura del lavoro contesta i confini del genere autobiografico, o meglio, quella stretta definizione di genere letterario che delegittimerebbe le strategie di referenzialità

in other words, then, what is life

in altre parole, allora, cos’è la vita (Derrida 1987, 79)

dell'autrice. Apertamente basati sulla famiglia Salomon e il suo cerchio di conoscenti, acquerelli e testo scritto significano il lutto, compongono l'elegia di un mondo ormai scomparso, tentano di risarcire la perdita.

Come fa notare Elisabeth Bronfen, nel processo di recupero dopo una perdita, è fondamentale la ripetizione (quindi la narrazione e la rivisitazione) di certi eventi, che può essere usata per trasformare la posizione del soggetto da passiva in attiva, ed esercitare una misura di controllo su una situazione traumatica (1993, 104- 06). Nel processo di ripetizione di Salomon, le immagini sono la presenza di una assenza evocata e messa in scena tramite la costituzione di un secondo soggetto come doppio dialogico dell'autrice: la protagonista Charlotte Kann. Charlotte è quindi sia il soggetto che l'oggetto della sua storia.

Per rappresentarsi come tale, deve scendere nelle profondità della memoria, dei motivi e dei significati, a cercare sia una narrativa che una forma narrativa. Nel pensiero junghiano, che come vedremo è presente nel suo lavoro, la rappresentazione del sé ha una funzione compensatoria e terapeutica (Hillman 1992). Salomon iscrive le tracce della propria esperienza e del proprio immaginario in termini di perdita e di esproprio. Questo non perché abbia riflettuto sulla condizione di esproprio permanente delle donne – quella stessa che potrebbe farci dire, con Shoshana Felman, che in quanto donne la nostra differenza sessuale è comunque assente tanto quanto la nostra autobiografia (Felman 17). Ma perché nel suo caso, come nel caso di tante altre persone emarginate e perseguitate, la scrittura del sé è atto di resistenza, corpo a corpo con il ricordo che non vuol farsi significare, lotta con la parola-immagine che resiste all'intenzione di significare, complotto contro il più

Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehrte gern zurück

ho l'ala pronta a spiccare il volo,
tornerei volentieri indietro.
(Gershom Scholem, "Gruß vom
Angelus", Benjamin, "Theses" 257)

vasto mondo che non consente di significare. In questo senso, è anche il luogo di una produzione di identità, il processo tramite cui l'autrice si situa in una narrativa. *Leben? oder Theater?* chiede di essere letta dentro e attraverso i suoi bordi, le sue cornici, le sue finestre, i termini della sua recita e messa in scena.

Secondo Leigh Gilmore, il marchio dell'autobiografia è il tentativo di leggere il sé in rapporto a certi discorsi (Gilmore 7). La lettura di Salomon ha come s/oggetto una giovane donna ebrea tedesca che con le leggi di Norimberga del 1935 vede

sovrapporre alla propria immagine quell'altra figura che Geoffrey Hartman chiama di un "eterno alieno" (Hartman 13). Vivendo entro strutture sociali e politiche oppressive, spesso contraddittorie, Salomon si trova all'incrocio di una moltitudine di discorsi poco compatibili con la sua necessità di agire da soggetto-agente e percepirsi tale; eppure proprio sul filo di questi discorsi deve articolare

The words are not
used to describe the
picture, but to
extend its meaning

Le parole non sono
usate per descrivere
il dipinto, ma per
estenderne il
significato
(Rukeyser 1949,
146)

feminine autobiography.... can only be
a testimony: to survival.... its struggle
is to testify at once to life and to the
death – the dying – that survival has
entailed.

l'autobiografia femminile.... può solo
essere una testimonianza: di
sopravvivenza.... la sua lotta è per
testimoniare della vita e della morte
insieme – il morire – che ha
comportato sopravvivere. (Felman 16)

no border is
guaranteed, inside
or out

nessun confine, è
dentro dentro o
fuori
(Derrida 1987, 78)

la visione della propria vita. Ne risulta una tensione tra la realtà del nazismo e il desiderio di libertà, l'incombere della morte (cercata o subita) e la possibilità di vita e gioia, sul bordo della speranza di una scelta che non c'è.

Il processo di scrivere (di) se stessi (dice Shoshana Felman citando Shari Benstock in un passo su come

leggere “autobiograficamente”) mostra sempre le toppe e fessure della discontinuità (Felman 156); l’autobiografia di Salomon non fa eccezione. Nel suo testo, pittura e scrittura, realtà e finzione si intrecciano e si commentano imperfettamente a vicenda, esemplificando mirabilmente la descrizione fatta da Derrida. Il testo è un tessuto “di tracce riferite senza fine a qualcos’altro da sé, altre tracce differenziali”, che sempre deborda, complicando i propri limiti

...the impact that a combined form may have when picture and text approach the meaning from different starting places

l'impatto della combinazione di forme quando figura e testo puntano al significato da diverse posizioni iniziali. (Rukeyser 1949, 146)

e tutto ciò che viene posto “in opposizione alla scrittura (discorsi, vita, il mondo, il reale, la storia e qualsiasi riferimento – al corpo o alla mente, il conscio e l’inconscio, la politica, l’economia, e così via)” (Derrida 1987, 84).

Leben? oder Theater? deborda intenzionalmente e strategicamente, associando nella stessa composizione immagini, scrittura e musica senza separarne i livelli di significato, e anzi sovrapponendoli continuamente. Formalmente, la narrazione si snoda su due livelli – la pittura e la scrittura – in nessuno dei quali la sequenza temporale segue la successione narrativa. Come altri

dipinti che raccontano una *gouaches*, di Salomon sono incastonate in una storia romantica che le collega “al racconto, alla storia, e al contesto” (Steiner 1988, 6).

Non c’è opposizione tra dipinti e racconto, c’è invece uno scambio reciproco di valore e significato (Housman, Spitz). La tecnica pittorica varia e muta, dall’esuberanza dei primi quadri naif che ricordano Grandma Moses, ad altri che evocano van Gogh e Chagall, Matisse e Dufy, fino alla tecnica più propriamente espressionista e astratta delle ultime *gouaches*, con richiami a

Munch, Ensor e Kokoschka, che mostrano una tendenza alla sintesi e alla monocromaticità (Sbrana 136; Schulz 128; Zoccoli), articolando un testo che non è uno ma molti.

Troviamo giornali, manifesti, biglietti, lettere, libri in fase di scrittura, certificati, annunci, proclami, libretti, canzonette, poesie. Gertrud Koch ha fatto inoltre notare la centralità del cinema nella socializzazione estetica di Salomon (110), ma la connessione tra pittura e musica è molto più visibile. Lo spartito musicale riaffiora continuamente, segnalato da una notazione musicale, più che dal riferimento discorsivo e pittorico a nomi, temi, motivi e brani di opere (*l’Orfeo e Euridice* di Gluck), *lieder*, ballate (“La Morte e la Fanciulla” di Schubert), pezzi classici come l’“Inno alla gioia” di Beethoven, canzonette (Zarah Leander).

Una varietà di oggetti collega ricordi di situazioni e persone; una rete di allusioni e di metafore consente di tracciare il percorso autobiografico delle *gouaches*. Ma la metafora più propriamente strutturante è la finestra. Con il suo insistente rimando al suicidio della mamma e della nonna, la finestra rappresenta il luogo della perdita del corpo materno; si apre al ricordo dell’origine dove vita e morte si incontrano (Bronfen 1993, 115; Bono); si fa passaggio per una tragica discesa agli Inferi. Nella sua connotazione più metonimica, in forma di cornice, riquadro, inquadratura, la finestra mette a fuoco il modo in cui viene avvicinato e negoziato il soggetto. E poiché la cornice, con il suo statuto di dentro-fuori, collega storia, storia personale, estetica, e tempo-spazio con certi correlativi oggettivi (Shloss 3-4, 21), in un continuo lavoro di identificazione e scambio, le finestre si evolvono in cornici, le cornici in finestre, dando adito a situazioni liminali ,aporie – circostanze in cui il soggetto si percepisce nel continuo vita-morte (Henderson; Derrida 1987, 1993); pause conoscitive sulle quali si

Pinotta, se in questo momento comparisse un cavallo bianco, sarebbe le tutto normale

estende l'ombra-presagio di una discesa agli Inferi tra mito e storia.

In questa prospettiva, vivere diventa sopravvivere, qualcosa di fermamente precario, una disputa di confini. E infatti emergono in *Leben? oder Theater?*

and the open valise speaks of flight
but you cannot leave yet

e la valigia aperta parla di fuga
ma tu ancora non puoi partire
(Rich 1991, 25)

oggetti collegati allo statuto di confine,
bordo, soglia, della partenza e l'arrivo,
dello stare-tra, la precarietà, il tramite:
la finestra, appunto, o il treno,
metafore correlate ad altre metafore-

oggetto di valore simbolico: l'orologio, la lettera, il fazzoletto, le valigie fatte, sfatte, rifatte, abbandonate che costituiscono l'iconografia dell'esilio (Felstiner 1990, 111). Mi torna in mente qui la valigia contenente il manoscritto, lasciata nell'albergo di Parigi dopo un suicidio, su cui Anna Seghers imposta *Transit*, il suo romanzo dell'esilio; e quella piena di manoscritti di Walter Benjamin che Arendt e suo marito riuscirono a portare con loro a New York (Young-Bruehl 166); e mi riaffiora, nella sua insopprimibile tristezza, il ricordo incrociato del dipinto di Charlotte seduta sul letto davanti alla grande valigia ancora vuota alla vigilia della partenza per la Francia, e la serie di zaini nei diari e nelle lettere di Etty Hillesum, fino a

quell'ultimo bagaglio preparato dalle amiche ,la sera della inattesa "selezione" (Hillesum 1981/1984 178, 183, 220, 275; 1986).

Those are the voices and these the dead
whom we have sent as messengers...

Sono quelle le voci e quelli i morti
che abbiamo mandato come messaggeri
(Arendt, "W. B.", Young-Bruehl 163)

Quando Salomon dipinse la sua autobiografia, il treno che l'avrebbe portata a Auschwitz era nel futuro, ma i treni dei suoi dipinti convogliano i cronotopi della partenza, dell'arrivo, dell'ascesa e discesa, del commiato e dell'accoglienza, legandoli al tempo della deportazione, il tempo che va a finire. Il treno è una metafora ricorrente nelle testimonianze della *Shoah*, il cui

paesaggio è dominato da un orologio del tempo e un orologio dello spazio che si compendiano nel treno (Langer 72-73). Convogli puntigliosamente documentati portano i deportati altrove, dove il tempo si fermerà: evento tragicamente reale anche nel caso di Salomon, la cui morte non documentata può tuttavia essere seguita tappa dopo tappa nelle registrazioni del percorso del suo ultimo treno (Felstiner 1995, 198-203).

We write from the
marrow of our bones

Scriviamo dal
midollo delle nostre
ossa
(Rich 1991, 51)

Per lei, come per tanti altri, il treno viene a significare il confine tra la vita e la morte, e diventa metafora di quell'altra transizione, così forte nel suo immaginario: il passaggio dall'evento storico al mito, e viceversa, nel topos del viaggio agli Inferi. Che è poi un modo per rendere dicibile l'angoscia della catastrofe.

Memory lifts her smoky mirror

La memoria alza il suo specchio
fumoso
(Rich 1991, "Eastern War
Time", 35)

Leben? oder Theater? comincia con il suicidio di Charlotte Knarre [Grunwald] e il matrimonio di sua sorella Franziska a Albert Kann [madre e padre di Salomon]. Alla sua nascita, Charlotte ha

quindi il primo incontro con la morte per procura, quando le viene dato il nome della zia, e raccontando l'episodio come un incipit, da un lato racconta la propria morte e dall'altro ne prende le distanze, aprendo lo spazio dell'auto(bio)grafia.

Nei ricordi dell'infanzia, il treno assume subito una connotazione sinistra, e non mi pare un caso che la sua prima apparizione si colleghi al prato, altro luogo associato con il passaggio verso gli Inferi, nel mito di Persefone così come in questa narrativa. Un'allegria *gouache* (1981, 24) che sembra un quadro naïf ispirato a Brueghel mostra una bambina con il vestito blu, una donna con la gonna rossa e un uomo con l'*Alpenstock* ripetuti una trentina di

volte; camminano, giocano, corrono, si riposano su prati, ruscelli e boschi. Tra il verde c'è anche un lago blu come un grande occhio innocente che però ricorda lo Schlachtensee dove si è annegata la zia Charlotte (e il Wannsee dove i protocolli del 20 gennaio 1942 chiudono definitivamente le frontiere agli ebrei e aprono la "soluzione finale"). Abeti, fiori, mucche – i ricordi di una vacanza in montagna che come tutte le vacanze deve terminare – sono incorniciati in alto e in basso da due treni scuri, uno in arrivo, l'altro in partenza. Un presagio, rimando alla serie successiva di cornici e finestre.

"Of course I couldn't remember exactly the words she said... and her gestures".

Certo non riuscivo a ricordare esattamente le sue parole... e i suoi gesti.
(Janina Bauman, 19. 3. 1996)

Tornati a Berlino, infatti, Franziska perde la sua gioia di vivere e si butta dalla finestra. A Charlotte dicono che è morta di influenza; solo nel 1939, a Villefranche (dove ha potuto raggiungere i nonni perché non è ancora in età da dover richiedere un passaporto che, in quanto ebrea, le sarebbe stato negato) viene a conoscere il segreto che le hanno tenuto nascosto per tanti anni: oltre a sua madre, altre cinque persone si sono

suicidate nella famiglia materna, dove l'attrazione per la morte sembra essere endemica. Essa si manifesta non solo dopo il 1935, quando tanti ebrei assimilati sono costretti ad assumere una identità che non si riconoscono, e a vivere nella paura, ma prima ancora, forse nell'angoscia di chi sente di non avere radici – quella stessa che porta al suicidio gli Knarre/Grunwald anche durante i tempi d'oro dell'integrazione germanico-ebraica. E anche la nonna, ossessionata dal nazismo che dilaga, si suiciderà nel marzo del 1940.

Pensate in retrospettiva, le finestre assumono un ruolo cruciale nella sequenza che porta alla

È per la morte dell'altro che sono responsabile, al punto di includere me stesso nella morte.
(Levinas 38)

morte di Franziska. In uno dei più bei dipinti dell'autobiografia, Charlotte è a letto a chiacchierare sotto una calda coperta rossa con la mamma che le sta raccontando quanto vuole andare in cielo e quante cose meravigliose l'aspettano lassù (1981, 26). Poco convinta, Charlotte chiede a sua madre di lasciarle sul davanzale della finestra una lettera per dire come si sta in cielo. Il quadro è diviso in due da una linea di tante Franziska che salgono verso il trono di Dio e da una folla di angeli che cantano. Da un lato, Franziska vestita da angelo lascia la lettera dietro una finestra chiusa che per sempre separa il caldo materno della coperta rossa dal freddo ritorno angelico in bianco e blu.

I dipinti immediatamente successivi mostrano l'ossessione di Franziska per la finestra come via di uscita dalla vita. Il primo inquadra la sequenza del suicidio in una grande finestra a sghimbescio, dal cui davanzale si va distaccando un piede. Dentro questa cornice, un'altra sequenza: Franziska si rimette da un tentativo di avvelenamento guardata a vista dall'infermiera (una scena che verrà ripresa nel racconto della morte della bisnonna di Charlotte, sorvegliata per otto anni da due infermiere e poi morta di infarto davanti a una finestra); Franziska, sola, è tormentata dalla sua ossessione, contro un fondale che potrebbe essere un prato di carboni ardenti; al centro, una piccola Franziska apre una grande finestra scura. Il commento dice: "non ne posso più, sono sempre così sola" (1981, 30). La pagina successiva mostra Franziska caduta, sul selciato. Dominano i rossi, i gialli, i verdi di un van Gogh impazzito.

Probabile sintomo di una coazione a ripetere, la storia della morte di Franziska è raccontata due volte, prima come vita di Charlotte, poi come vita della nonna che ricorda le sue disgrazie dopo aver letto, seduta vicino a una

La Zarina era ancora viva. I suoi occhi erano aperti e guardavano il cielo, che nel momento del volo si era librato alto ed era rimasto sospeso, quando il corpo aveva battuto sulla terra.
(Ida Fink 89)

finestra, la lettera in cui Paulinka (la matrigna di Charlotte) le proibisce di vedere la nipotina. Questa volta Franziska è dipinta insieme alla sua gemella Charlotte: una allegra e piena di salute, l'altra pallida e infelice. Quando la sorella si uccide, Franziska si consola presto, si sposa, ha la bambina ma poi,

Word comes today of Anne's
of Anne's over-riding over-falling
Anne's long-approaching suicide

giunge parola oggi di Anne / del
suicidio tanto lungo a venire / di
Anne che scavalca e cade
(Rukeyser 1982, "The Gates,
XIV", 571)

come dice Monique Bosco in *Babél-Opera*, le entra nel cuore la lebbra della malinconia, invisibile e nera (Bosco 57).

“Mio marito non mi ama, mia figlia non ha bisogno di me, perché vivo?” si chiede. In un disegno, il profilo del marito e quello della figlia le escono dai

due lati della testa. Passa il suo tempo a fissare fuori dalla finestra. Poi la vediamo dal dietro, con le mani gialle e la testa mezza rossa. Nel quadro successivo la finestra è vuota. Segue il bel viso di Franziska morta con gli occhi chiusi (1981,137-41).

Nella parte raccontata come vita di Charlotte, dopo la morte della madre, la bambina aspetta la lettera dell'angelo, ma poiché questa non arriva, la bambina va al cimitero a portarne una lei. Inquadrata dalla pietra tombale, Charlotte si inginocchia in una posizione specularmente rovesciata rispetto a quella della caduta a morte della madre, e lascia una corona e la sua lettera davanti all'inanimata effigie marmorea di una composta matrona – evidenza di estraniamento terminale. Questo è il secondo incontro di Charlotte con la morte. La lettera che aspetta naturalmente non verrà, ma lei continua ad alzarsi di notte per vedere se l'angelo ha messo qualcosa sul davanzale. Poi comincia a avere paura. Si sente inseguita nel corridoio da un gigantesco

“the attempt to repair
the mother”

il tentativo di riparare
la madre.
(Janet Bergstrom su
Chantal Ackerman,
Bologna, 28. 3. 1996)

scheletro, “der wilde Knochenmann” (il cattivo uomo di ossa) della poesia di Matthias Claudius che, musicata da Schubert, sarà un motivo ricorrente nella sua adolescenza.

she who went under summons her other still
chi è andata a fondo continua a chiamare
l'altra
(Rich 1991, 50)

A questa prima perdita di innocenza di Charlotte, in coincidenza con il “tradimento” della madre che si è sottratta per sempre, e all'inizio del suo lavoro “di” lutto, va accostato l'episodio di molti anni dopo, quando verrà a sapere della catena di suicidi nella sua famiglia e comincerà a interrogarsi sulla propria pulsione di morte (1981, 563, 754, 777, 780). Nell'acquerello dello scheletro vediamo Charlotte dall'alto, di traverso, correre spaventata nel corridoio di casa (c'è una finestra chiusa nello sfondo dietro di lei) e rifugiarsi in bagno. Molti acquerelli dopo, in un altro bagno sulla Costa Azzurra, la nonna cerca di impiccarsi. La salvano all'ultimo minuto; anche dietro di lei la finestra è chiusa.

In una scena successiva, la finestra è aperta, la nonna si sta buttando di sotto. La figura è disegnata appena; le coperte rimaste sul letto formano un tunnel buio. Nell'inquadratura della nonna morta, il suo corpo ha la stessa posizione di Franziska suicida. Ma il quadro di Franziska era zeppo di colore; questo è dipinto con pennellate color pastello quasi trasparenti. Charlotte, che era assente alla morte della madre, ora è presente, piegata nel suo dolore,

And who would say that we have mourned enough?

E chi può dire se abbiamo portato il lutto abbastanza?

combaciando a distanza con la figura della nonna. Il sangue si spande dal corpo di *Großmutter*, il corpo di Charlotte è avvolto e sorretto dalle parole rosso-sangue del suo amante Daberlohn: “Non dimenticarti mai che credo in te”. Dopo, aggomitolata in un angolo, Charlotte confronta la

possibilità di uccidersi: “E si vide porre la domanda se togliersi la vita o fare qualche altra pazzia” (1981, 777). Raffiora il tema dello “sterben/überleben durch Kunst” (Schulz 127); Charlotte sceglie di sopravvivere attraverso l’arte.

Il regno dell’Ade è contiguo alla vita, e le sta sotto combaciando a ogni punto; è la sua ombra fraterna (*Doppelgänger*), la sua vita e la sua psiche. (Hillman 1979)

La finestra viene dunque a connotarsi come la soglia della morte, contigua alla vita, anche per suggerimento di Daberlohn che più volte, nelle didascalie, parafrasa Jung. Nelle scene del suicidio, ma non solo, la finestra è uno spazio in/transitivo, simultaneamente dentro e fuori, specie nel processo di *sdoppiamento* là dove Salomon si gemella con la mamma o con la nonna morte. Il più delle volte la

finestra sta per la separazione del sé dal mondo: la vita è un teatro dove siamo spettatori, non attori. Nella scena specifica in cui Charlotte guarda la matrigna Paulinka che si allontana a braccetto di Daberlohn, il senso di esclusione e di solitudine della ragazza colpisce doppiamente per l’eco di un’altra scena in cui la perdita incombe: quella in cui sua madre guarda fuori, su paesaggi senza significato e destini conchiusi. Né è diversa la prospettiva in Costa Azzurra, dove la finestra sul mondo, per la nonna, è la radio foriera di notizie sull’avanzata nazista.

Rita Svandrlik mi ha fatto notare le somiglianze tra il paesaggio di morte sotto le finestre di Salomon e la vista dalla finestra sul cimitero delle figlie assassinate in *Malina* di Ingeborg Bachmann (Svandrlik 1995). Certo, nell’ottica della metafora radicalmente femminista di una crudele discesa nel patriarcato nazista, non sarebbe eccessivo estendere il paragone fino alla scena delirante in cui il padre, nei panni di un aguzzino nazista, apre le bocche del gas per uccidere la figlia – estendere il paragone per poi tornare alla morte reale di Salomon, incinta di cinque mesi, lo stesso giorno del suo arrivo a Auschwitz. Ma se questa è la realtà, non è questo l’immaginario

dell’autobiografia di Charlotte Salomon.

Una delle cose più toccanti di questa giovane artista è il modo rispettoso in cui condivide i suoi incubi. Per questo mi ricorda da vicino una ebrea-

Praise to life though its windows blew shut on the breathing room of ones we knew and loved

Lode alla vita sebbene le sue finestre si siano chiuse sul respiro di quelli che abbiamo conosciuto e amato (Rich 1991, “Tattered Kaddish”, 45)

americana di origine polacca, Irena Klepfisz, che come Salomon non vuole essere né una vittima né una “sopravvissuta”, e come lei ricostruisce il passato per sopravvivere nel presente (Borghi 1993). Con ogni mancanza di probabilità, le finestre di Salomon rimangono aperte all’esperienza della libertà, conservano il loro statuto di soglie, permettono ingressi e uscite attraverso cornici espropriate, o ricevono il profumo del gelsomino come quelle di Etty Hillesum. Così, è in un’altra scrittrice ebrea, Hélène Cixous (di cui parlano Edda Melon e Paola Zaccaria in questo volume), che mi è sembrato di trovare un “consenso” con Charlotte Salomon, i suoi disegni, la sua vita. “Finestra : pagina di luce : tempio ”, dice Cixous, evocando la memoria di un’altra scrittrice ebrea, Clarice Lispector, e lodandola per il modo in cui gli oggetti, LE COSE che vede spandono la loro presenza verso le finestre del cuore, “dando il loro più perfetto consenso”. Non basta guardare fuori dalla finestra, aggiunge, è anche necessario “prendere la finestra nel riquadro trasparente di una lunga e riflessiva meraviglia”, guardare la finestra, aprirla, goderla, “entrare, uscire, cominciare, attendere, contemplare, tutto quello che la finestra ci permette, propone, promette” (Cixous 1979, 84). Anche se “certe notti abbiamo paura, se andiamo alla finestra, che non si apra altro che sulle camere a gas” (88).

...when I wrote of the god, /
fragmented, exiled from
himself, his life, the love
gone down /
with song, /
it was myself, split open,
unable to speak, in exile
from myself.

quando ho scritto del dio, /
frammentato, esiliato da sé,
dalla sua vita, tramontato
l'amore / con il canto, / ero io
stessa, spaccata, incapace di
parlare, esiliata da me stessa
(Rukeyser 1982, "The Poem
as Mask. Orpheus", 435)

Norimberga permettono agli ebrei di guadagnare denaro solo da altri ebrei (1981,ix) – e si dimostra una figura positiva nella storia della famiglia Kann/Salomon per l'incoraggiamento artistico alle due donne, alimentato dal suo visionario desiderio di generare il fuoco creativo del talento altrui – il canto di Paulinka, la pittura di Charlotte. Daberlohn crede che arte e vita attingano alle stesse sorgenti libidinali, e praticerebbe riti di fertilità ispirati a Otto Rank, di cui adotta la teoria sull'equivalenza tra gestazione biologica e artistica. In questo testo e nei ricordi dei suoi conoscenti viene descritto come un don Giovanni ("Amadeus") narcisista e gigionesco, una specie di *guru* (non troppo dissimile dall'amante di Etty Hillesum, Julius Spier, psicologo allievo di Jung) che non convince Paulinka ma affascina invece Charlotte, per quanto lo dipinga con i suoi difetti e capricci in modo acuto e sarcastico.

Felstiner lo definisce un uomo inquieto, segnato da un trauma profondo. Sopravvissuto a tre giorni di sepoltura sotto

Quasi metà di *Leben? oder Theater?* è dedicato alla storia di Charlotte Kahn e la sua matrigna Paulinka Bimbam con Amadeus Daberlohn [Alfred Wolfsohn] il cui viso viene evocato ossessivamente, centinaia di volte. Daberlohn\Wolfson era in realtà un ottimo maestro di canto la cui tecnica di impostazione della voce diventerà rinomata in Inghilterra dove riesce ad emigrare. Egli si presenta in casa Salomon nel 1937, in cerca di lavoro – le leggi di

To have gone through.
To live and begin again.

Aver attraversato.
Vivere e ricominciare
(Rukeyser 1982, "Orpheus",
299)

un mucchio di cadaveri, durante la prima guerra mondiale, Daberlohn si identifica con la figura di Orfeo (Felstiner 59-61) e, attingendo a Nietzsche e Jung, imbastisce sulla propria discesa agli Inferi (e messianica resurrezione) una filosofia di vita che Charlotte in parte farà sua. Proprio alla fine dell'autobiografia, infatti (780), Charlotte sogna che lui è la Morte e lei la Fanciulla, e ne deriva consolazione per il passato e coraggio per il futuro. La didascalia dice:

E se lui era Morte, allora andava tutto bene, non c'era bisogno che lei si uccidesse come i suoi parenti, poiché secondo lui si poteva risorgere – anzi, per amare la vita ancora di più bisognava essere stati morti. (1981, 780)

La costruzione di Daberlohn come il personaggio di Orfeo va di pari passo con la costruzione della sua Euridice. Ma all'inizio non è chiaro chi interpreterà questo personaggio, perché Daberlohn corteggia assiduamente Paulinka, e solo dopo essere stato respinto sposta la sua attenzione su Charlotte. A quel punto la "storia dell'infelice amore" della ragazza prosegue, vista "non attraverso i suoi occhi ma attraverso quelli dell'altro interprete" (436), e si può dire che Charlotte diventa un s/oggetto immaginario.

La ragazza è particolarmente vulnerabile perché l'arrivo del maestro di musica ha messo in crisi il rapporto di amore e cura stabilito con la madre-matrigna. Il rapporto si guasta (1981, 209) ma non si interrompe: innamorandosi di Daberlohn, Charlotte sfida, punisce e continua a cercare Paulinka che, sentendola ostile, a sua volta le nega spazio e legittimità (non è mia figlia), le toglie valore (come sei brutta, peccato che lei non sappia disegnare), ma nella vita reale non ammetterà mai la rivalità. Intervistata dopo la guerra, Paula Salomon-Lindbergh sostiene che Charlotte si è inventata la storia con Wolfsohn, non contraddetta in questo da un amico di famiglia,

Emil Straus, che, nella nota biografica all'edizione del 1963 dei disegni di Salomon commentata da Paul Tillich, dice che il marito di Charlotte, Alexander Nagler, era probabilmente il primo uomo della sua vita. Ma se i vivi cercano di destabilizzare il nesso autobiografico, il testo si prende la rivincita mostrando ripetutamente come il rapporto fosse tenuto segreto, specie da Paulinka e dalla fidanzata di Daberlohn.

L'evoluzione del ruolo di Paulinka da madre buona (affettuosa iniziatrice alla religione e cultura ebraiche e al mondo dell'arte) a quello di matrigna e rivale attraversa una fase in cui lei viene rappresentata come amata amante. Questo diventa ovvio nella sequenza di una riconciliazione tra Paulinka e Charlotte adolescente, accompagnata dal commento musicale di "È l'amore uno strano augello" – la stessa aria usata nelle scene d'amore tra Franziska e Albert. Omoerotico o eterosessuale, l'amore si ricollega comunque alla morte. Il riferimento a Carmen uccisa per gelosia si somma all'episodio di Charlotte che va al cinema con una amica a vedere *Mädchen in Uniform* (1981, 85). Nel film di Leontine Sagan (1931), la collegiale innamorata dell'insegnante in un repressivo collegio prussiano decide di suicidarsi buttandosi nella tomba delle scale, ma viene salvata in extremis dalla sua amata e dalle compagne. In questa fantasia sui pericoli che incombono una volta spezzata la diade madre-figlia, l'amore tra donne può portare la vita. Per Charlotte, lo strappo nel rapporto con Paulinka dopo l'avvento di Daberlohn non significa l'estraniamento permanente dal "femminile", bensì lo spazio necessario a definirsi come soggetto: donna, artista, e madre. Con amore e compassione materna, infatti, assisterà la nonna sconfitta dalla memoria e dalla perdita di senso, cercando di trasmetterle il proprio amore per la vita, fondendosi con lei al punto che nei disegni scompaiono le linee di contorno delle due figure (Sbrana 134; Felstiner 1990, 331). Ma con adulto disamore si terrà invece lontana dal nonno, figura autoritaria e patriarcale, rivendicando autonomia.

Leggendo il testo, restiamo in dubbio se Daberlohn sia seduttore o sedotto. Charlotte è innamorata e lo desidera. Quando lui le commissiona un disegno per il suo compleanno, lei gli porta due disegni il cui invito non risulta oscuro. Uno rappresenta "La Morte e la fanciulla", il soggetto della canzone di Schubert, l'altro un prato con fiori gialli. Daberlohn può prendere solo un disegno, e sceglie quello del prato. "Ich möchte gerne auch den Tod und das Mädchen haben – das sind wir beide" [mi piacerebbe avere anche la morte e la fanciulla – siamo noi due], le dice (1981, 450). Charlotte prima rifiuta e poi glielo "presta". Daberlohn commenta l'episodio in uno dei suoi lunghi monologhi, intrecciando amore, morte, arte e seduzione:

Qui vediamo una ragazza esprimere due diversi stati spirituali. Il primo dipinto, una singolare raffigurazione della Morte e la Fanciulla, è tutto disperazione. Nel secondo l'anima improvvisamente trova la speranza e il coraggio di affrontare la vita, e questo viene espresso dal prato con i fiori gialli. "La Morte e la Fanciulla" o "Il prato coi fiori gialli": ecco il completamento di un circolo. Queste ragazze sono talmente intrigate con se stesse. Ma anch'io credo di essere tra quelli pronti a sedursi e a farsi sedurre... (1981, 450)

Con una seconda mamma cantante d'opera, Charlotte non può non aver assorbito la trama per eccellenza del Romanticismo, secondo la quale la morte e la soppressione della donna, e il *Liebestod*, costituiscono il più sublime oggetto di poesia. Se Paulinka interpreta questo topos mantenendo le distanze di sicurezza, Charlotte è troppo innamorata per farlo. Nella sua offerta a

... For here is Orpheus,
without his origin: the body, mother of self,
the earliest self, the mother of permanence

... Perché ecco Orfeo,
senza la sua origine: il corpo, madre del sé,
il primissimo sé, la madre della permanenza
(Rukeyser 1982, "Orpheus", 293)

quando pensiamo di
amarci l'un l'altro,
siamo noi il soggetto
e l'oggetto

(Daberlohn a
Charlotte
Felstiner 1995, 147)

Daberlohn convergono tre miti: il ratto di Proserpina sul prato, la morte di Euridice per il morso del serpente (Gantz 721-25), e il corteggiamento della Fanciulla da parte della Morte nella ballata omonima. Nell'autobiografia, Daberlohn fa da Orfeo a tre donne: Paulinka che canta la parte di Euridice (e di Orfeo; 1981, 412); la sua fidanzata ufficiale, sminuita al punto che Daberlohn ha di lei solo una fotografia di quand'era bambina; Charlotte, "sposata" in segreto sul tappeto della sua stanza da letto, tessuto di fiori come un prato. Nella canzone di Schubert la fanciulla respinge la Morte, ma la Morte (che in tedesco è di genere maschile) risponde come Daberlohn a Charlotte: che sarà delicata e la stringerà teneramente.

Non va però dimenticato che il tema del *Liebestod* riscritto a lieto fine nel contesto femminile di *Mädchen in Uniform* è presente anche nell'*Orfeo e Euridice* di Gluck. Le arie e le citazioni che accompagnano i disegni di Salomon sono tratte dal libretto di Calzabigi (1762) dove Amore, dopo che Orfeo si è voltato, ricompensa l'amore ridando a Euridice la vita. Aggiungo per inciso che se Calzabigi aveva "femminilizzato" la tragica fine del mito, la partitura tedesca "mascolinizzava" l'opera, cambiando l'interprete di Orfeo dal castrato delle origini (che era molto più appropriato all'ambivalenza sessuale di Orfeo nel mito) a un tenore. Tenendo presente dunque che Charlotte certo conosce sia il mito sia l'opera, non si può escludere che il suo *Singspiel* contenga la speranza di riunirsi a Daberlohn dopo l'esilio e la simbolica discesa agli Inferi, oppure di trovare amore e gioia altrove; ma la costante ironia del testo sembra lasciare spazio sia alla tragedia della perdita che alla commedia del rovesciamento dei ruoli e del lieto fine.

Se in questo testo il prato rappresenta il luogo dell'innocenza e della gioia – come nell'inno di Beethoven che Charlotte canta alla nonna esortandola a vivere – nella mitologia classica rappresenta la fertilità, l'abbondanza di doni

che Demetra sparge in presenza della figlia amata; ma è anche il luogo dell'iniziazione, dove Persefone viene rapita e comincia il suo viaggio verso l'Ade. In questo passaggio simbolico dallo spazio del femminile a quello del maschile, mi sembra che la differenza sessuale si iscriva nel corpo come "interfaccia tra l'identità individuale e quella comunitaria" (Higonnet 1994, 2) quando la donna, *kore* della madre, diventa *gyné* dello sposo; e che altrettanto avvenga nei miti ricorrenti della morte e la fanciulla, dove "la fine della verginità significa la morte della fanciulla" (Dowden 3). L'insistenza su questi nessi è per Charlotte un nodo figurativo che evidenzia punte di crisi e riti di passaggio nella sua vita di donna e artista: zone liminali di transizione da "soggetto a soggetto" (Keller 141). Così i suoi due dipinti dialogano sul tema del dolore, della perdita, del cambiamento, mostrando nel loro risvolto l'altro tema profondo di questa autobiografia: come l'amore per la vita si intreccia alla pulsione di morte.

La lettura di come Salomon rappresenta il rapporto tra Orfeo e Euridice si arricchisce nel paragone con altre riscritture di questo mito, per esempio quella di H.D. di cui parla Marina Camboni, quelle di Adrienne Rich o Elaine Feinstein discusse anche da Diane Purkiss, e altre indicate da Ernestina Pellegrini. Qui vorrei fare solo un breve collegamento, osservando che mentre nelle fonti classiche Euridice è un'ombra silenziosa narrata attraverso le gesta di Orfeo, H.D. e Salomon interrogano la logica "della rappresentazione e della creazione su cui si basa la narrativa di Orfeo" (Purkiss 449), riconoscendo che nei miti è codificata l'esperienza di esclusione delle donne (Keller 151).

The figure of Orpheus stands for loss and triumph over loss, among other things

tra l'altro, la figura di Orfeo significa perdita e il trionfo sulla perdita (Rukeyser 1949, 195)

Touch me! Love me! Speak to me!

Toccami! Amami! Parlami! (Rukeyser 1982, "Orpheus", 296)

L'Euridice di H.D. accusa Orfeo con rabbia di averla usata a proprio vantaggio, fino all'ultimo sacrificio: "So you have swept me back, /... / so for your arrogance / and your ruthlessness / I am swept back / where dead lichens drip / dead cinders upon moss of ash... [Così mi hai ricacciata indietro... / così per la tua spietata arroganza / vengo ricacciata indietro là dove stillano i morti licheni / carboni spenti sul muschio della cenere...]" (H.D. 1983, 1462; traduzione mia). Charlotte, invece, in tutta la lunghissima sezione dedicata al suo "Orfeo", dove gli fa confessare il suo egocentrismo e lo schernisce con scarsa tenerezza, non accusa mai Daberlohn di aver procurato la sua perdita, come invece fa l'Euridice di H.D., né di averla cancellata mantenendo segreto il loro rapporto. Avverto in questo l'influsso di una logica che pesa più della differenza sessuale, come in tanta letteratura della *Shoah*: la minaccia della persecuzione razziale minimizza il conflitto tra i due sessi, sollecitando il perdono anche mentre scava più profondo il solco della separatezza e della solitudine.

Possiamo però leggere la versione del mito di Charlotte anche *euforicamente*, come un rovesciamento. È lei che emerge dagli Inferi, questa volta. È lei che nonostante il dolore della separazione prende il treno verso il sole, verso "the bright surface of gold crocuses / and of the windflower" [la superficie luminosa dei crochi dorati / e il fiore del vento]. Daberlohn rimane a Berlino, in un paesaggio "di crepuscolo e di spine". Prendo a prestito quest'ultima immagine da "*I Dream I am the Death of Orpheus*" [Sogno di essere la morte di Orfeo] (1968) in cui anche Adrienne Rich riscrive il mito facendone una poesia-sogno dove i poteri orfici della poeta emergono, e lei si apre (come Charlotte Salomon) "alla pienezza dei suoi poteri / nel preciso momento in cui non li deve usare" (1984, 119). "I morti

He did not look at
Eurydice. He looked
past her, at Hell.

Non guardò Euridice.
Guardò oltre, l'Inferno.
(Rukeyser 1949, 198)

sono forti", lamenta un'altra Euridice nella poesia omonima di Elaine Feinstein, "e tu non mi lasci andare" (1980, 24). Ma a modo suo, a patti suoi, a Villefranche-sur-Mer, Charlotte, sola nella sua stanza, dipingendo la sua vita ritorna alla vita e si dà vita.

...i cut a road to hell
with my own footing
(Rosselli 14)

mi son scavata una
strada all'inferno da me
(Rosselli 15)

"Entrare nella propria stanza interiore richiede il coraggio di cominciare un romanzo," dice James Hillman della terapia di Jung che si era curato scendendo nelle personificazioni della visione interiore, aprendosi ai demoni e ascoltandoli; "bisogna confrontarsi con persone autonome... fittizie o reali, finché non siamo tutti collegati come fili di un *mythos*, un intreccio, finché la morte non ci divide" (131). E Salomon, "Ero io tutti i personaggi del mio dramma, e così sono diventata me stessa", scrive nel postscritto all'autobiografia. Conosci te stessa, capisci te stessa (1981, 535) – sono gli atti dell'anima che Charlotte impara, a suo modo, da Daberlohn. Non era un piccolo dono.

(*) Per la ricerca e la stesura di questo saggio ringrazio il Five College Women's Studies Research Center (Mount Holyoke College) che mi ha dato spazio generoso e affettuosa accoglienza nell'autunno 1995.

1 Ove non indicato in bibliografia le traduzioni sono mie. Le citazioni relative i dipinti e alle didascalie fanno riferimento al catalogo delle opere di Salomon del 1981. Mary Lowenthal Felstiner ha scritto l'unica biografia estesa di Charlotte Salomon, la cui vita può essere riassunta come segue. Nasce a Berlino il 16.4.1917 da Franziska Grunwald e Albert Salomon, ambedue ebrei. Il padre è molto assorto nella sua carriera medica e diventa un famoso chirurgo. Sua madre si uccide nel 1926. Quattro anni dopo Alber Salomon sposa la figlia di un rabbino, Paula Lindbergh, già famosa come cantante d'opera. Nel 1933 i

nonni materni di Salomon si trasferiscono in Provenza, e lei, rimasta a Berlino, lascia la scuola. Due anni dopo comincia a frequentare corsi all'Accademia delle Belle Arti. Dopo "la notte dei cristalli", nel 1938, Albert Salomon viene internato nel campo di concentramento di Sachsenhausen e in seguito rilasciato in pessime condizioni di salute. Appena possibile marito e moglie si trasferiscono in Olanda, Charlotte in Provenza da nonni. Dopo il suicidio della nonna nel 1939 Charlotte vive con il nonno e con lui viene internata nel campo di Gurs per alcune settimane dopo l'inizio della guerra, nell'estate del 1940. Il nonno muore nel febbraio del 1943; in giugno Charlotte sposa Alexander Nagler; in Settembre vengono deportati a Drancy e da qui ad Auschwitz dove giunsero il 10 ottobre.

2 Le citazioni che si aprono come finestre nel testo hanno una loro necessità che lascio scoprire a chi legge. Vorrei però che non andasse perduta la traccia di un percorso che collega Arendt, Benjamin Feinstein e Salomon al tema della morte. Poco dopo il ritorno di Charlotte dal campo di Gurs, ai piedi dei Pirenei, Walter Benjamin percorreva i sentieri di montagna verso Port bou dove contava di attraversare il confine con la Spagna. Non è più certo come sembra che egli si suicidasse per evitare la deportazione (Scheurmann), ma a Port bou morì nel settembre 1940. Elaine Feinstein, nel suo romanzo *Border*, racconta di una vecchia signora ebrea emigrata in Australia, il cui nipote viene di lontano per avere informazioni su Benjamin che lei aveva conosciuto. La nonna gli racconta invece la propria storia, anzi la storia di un triangolo d'amore, e arrivata al nodo cruciale dell'arrivo a Port bou lo stesso giorno del presunto suicidio di Benjamin, liquida l'episodio dicendo "non parlammo con Walter a Portbou". Se questa frase descrive un appuntamento mancato con la Storia, essa parla allo stesso tempo di un'altra storia, e come la pagine bianche di Karen Blixen testimonia che l'ellissi, il silenzio parlano, raccontando "the deepest tale", la storia più profonda. All'insegna della lateralità il testo di Derrida è "una lezione" sulla aporia che Portbou sta a significare; ma naturalmente Derrida, che va facendo un discorso sulla morte, parla d'altro. Benjamin è presente in questo saggio anche attraverso la valigia indirizzata all'insitute For Social Research di New York (uno dei recapiti di mio padre) data a Hannah Arendt (che *non* aveva parlato con Charlotte Salomon a Gurs), è attraverso l'*Angelus* di Scholem che qui sta a significare, per la mamma di Charlotte come per la mia [con il suo cavallo bianco] il terribile legame tra storia e mito.

Anna Nozzoli

Charlotte Salomon in Italia

Questa discussione trova, forse, il suo significato profondo più ancora che in un confronto critico, storiografico o semplicemente militante, nella ricostruzione e quasi restituzione di una identità. Se è possibile usare in un contesto diverso la celebre antinomia fissata da Primo Levi in una delle sue opere più grandi, *I sommersi e i salvati*, lo scopo fondamentale di questi interventi consiste proprio nella volontà di contendere e quindi di salvare la memoria di Charlotte Salomon dallo sprofondamento e dall'oblio.

La circostanza ha senso se si sottolineano le coordinate specificamente italiane di questo esercizio salvifico. Charlotte Salomon non è sconosciuta fuori d'Italia e anzi sulla sua figura e il suo lavoro esistono studi, ricerche, cataloghi. C'è stato tuttavia un momento in cui di Charlotte Salomon si è parlato anche in Italia ed è da lì che voglio prendere le mosse per ricordare che la dimenticanza è scesa nei trent'anni seguiti ad un stagione sia pur breve nella quale alla Salomon è toccata l'attenzione di un circolo esiguo di lettori. L'anno è il 1963, quando la casa editrice Bompiani pubblica la versione italiana della prima scelta antologica delle tempere della Salomon, stampata a New York con il titolo *Charlotte. A Diary in Pictures*, il commento di Paul Tillich e una nota biografica di Emil Straus. L'edizione italiana del *Diario in figure* è accompagnata da una introduzione di Carlo Levi intitolata

“Adoperava le sue ore”.

A voler fissare una minima trama di riferimenti temporali e bibliografici sarà il caso di ricordare che un'opera che è stata inevitabilmente richiamata in quella circostanza, cioè il *Diario* di Anna Frank, era uscito da Einaudi nel 1954, e che il 1963 segna il ritorno alla scrittura di Primo Levi che in quell'anno pubblica *La tregua*, opera seconda dopo il libro d'esordio *Se questo è un uomo*, apparso nel 1947 e riproposto nel 1958 da Einaudi. Ricordo questa circostanza perché l'autore della recensione più attenta al *Diario* di Charlotte è Franco Antonicelli che pubblica ben due articoli, rispettivamente sul *Radiocorriere* (“Il diario in figure di Charlotte Salomon”, 27 ottobre – 2 novembre 1963) e su *La Stampa* (“Il diario per immagini di Charlotte Salomon”, 6 novembre 1963). Proprio Antonicelli era stato l'editore nel 1947 del libro di Levi da lui intitolato *Se questo è un uomo* e il tempestivo recensore del *Diario* di Anna Frank su *La Stampa* il 22 aprile 1945.

La scelta di Levi come prefatore del libro è verosimilmente dipesa dall'anfibio statuto del suo lavoro di pittore e insieme di scrittore spesso capace di ibridare le due discipline, se pensiamo alla latitudine del repertorio iconografico che aveva accompagnato l'esperienza inventiva e memoriale di *Cristo si è fermato a Eboli*. Di più: in anni cronologicamente prossimi all'introduzione alla Salomon, Levi aveva pubblicato *La doppia notte dei tigli* del 1959 che costituisce una turbata interrogazione intorno alla identità tedesca e più marginalmente ebraica, e l'anno dopo addirittura un volume fotografico in edizione sia tedesca che italiana, *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, con fotografie di Janos Riesmann, che presenta una fisionomia perfino merceologicamente non lontana dal *Diario* di Charlotte.

L'introduzione di Levi e la recensione di Antonicelli, pur nei limiti di un ossequio che può sembrare oggi convenzionale a un orizzonte antifascista, hanno tuttavia il merito di differenziarsi abbastanza nettamente da quanto fu

scritto intorno al *Diario* della Salomon all'estero e soprattutto da quanto scriveva Paul Tillich nell'introduzione all'edizione inglese.

Mentre per Paul Tillich il lavoro della Salomon si configurava come un diario in cui era espresso "something universally human, something that bridges the distance between man and man... in the almost primitive simplicity of these pictures" [qualcosa di universalmente umano, qualcosa che colma la distanza tra uomo e uomo... nella semplicità quasi primitiva di queste illustrazioni], Levi e Antonicelli, sebbene ignorassero la struttura romanzesca di *Leben? oder Theater?*, leggevano le tempere della Salomon riconoscendovi gli elementi costitutivi di un *continuum* insieme pittorico e narrativo. Carlo Levi indicava nella nozione di romanzo una delle possibili chiavi di lettura dell'opera della Salomon:

L'autobiografia di Charlotte Salomon narrata nelle tempere dipinte nei suoi ultimi anni di vita, fino alla vigilia nel campo di sterminio, può essere guardata o letta, in modi diversi: come documento, come opera d'arte, come affermazione di vita, come romanzo di sentimenti di fronte al destino.

Franco Antonicelli riserbava un'analogha attenzione al racconto di una vita che Charlotte aveva affidato alle sue tempere, identificando nell'immagine della "finestra" il "*leitmotiv* tragico" – quasi il nesso strutturale – di tutto il suo lavoro. Nell'articolo apparso su *La Stampa*, il 6 novembre 1963, leggiamo:

nei due o tre anni prima della morte, come ispirata da una straordinaria energia di vita, si mise a dipingere, raccontando di sé, tutta la storia della sua esistenza in pitture innumerevoli. C'è da pensare che presagisse di non aver molto tempo a disposizione nel futuro, tanta febbrile speditezza ed abbondanza ebbe il suo lavoro (solo di tempere, un migliaio).

Il fatto appare tanto più notevole se si pensa che a quella data sia Levi che Antonicelli ignoravano i modi della costruzione di *Leben? oder Theater?* e le

circostanze della sua dispersione, tantoché il lavoro della Salomon poté essere a lungo scambiato per un diario. Si aggiunga che nel 1963 la riflessione teorica intorno alle differenze e ai nessi tra diario, autobiografia, romanzo autobiografico era ancora alle sue prime battute, ma piuttosto in Francia che in Italia dove avrebbe avuto corso solo in anni successivi.

A trent'anni di distanza dalla pubblicazione del *Diario in figure*, la ricomposizione di *Leben? oder Theater?* e la sua pubblicazione, i molti scritti che sono stati dedicati alla Salomon, le bellissime immagini dei video di Richard Dindo *C'est toute ma vie* (1992) rendono centrale il problema di una definizione dell'opera della Salomon dal punto di vista del genere e di una sua collocazione nel territorio della scrittura letteraria e figurativa delle donne nel Novecento.

Mary Lowenthal Felstiner e Silvia Sbrana hanno già segnalato, in modo mi sembra ampiamente sottoscrivibile, la natura *sui generis* di *Leben? oder Theater?* che può essere ricondotta al territorio delle scritture dell'io, soltanto se ad esso si annette quella variante tutta novecentesca dell'autobiografia che è il romanzo autobiografico. I caratteri che un pioniere degli studi sull'autobiografia come Philippe Lejeune ha indicato come costitutivi del romanzo autobiografico sono troppo noti perché sia necessario elencarli in dettaglio: ricordo soltanto che *Leben? oder Theater?* è una narrazione in terza persona, l'identità dell'autore è distinta da quella del personaggio Charlotte Kann, il testo è preceduto da un ambiguo patto romanzesco: "L'autore ha fatto del suo meglio, come forse è più apparente nella parte centrale, per uscire completamente da sé e lasciar cantare o parlare i personaggi con la loro voce".

Su questo terreno la Salomon percorre una strada che è in qualche modo obbligata per molti scrittori e scrittrici del Novecento che hanno narrato circostanze della loro vita, e, d'altra parte, il titolo dell'opera della Salomon è un esplicito omaggio, non so quanto volontario, ad uno dei grandi *topoi* della

letteratura novecentesca: Vita/Arte, realtà/rappresentazione, ecc. Ma una definizione di tal genere non rende in alcun modo ragione della eccezionalità del caso di Charlotte Salomon e del suo romanzo di figure. Sottolineo la formula perché nel corso della sua esperienza l'aspetto figurativo è assolutamente centrale. Se la struttura narrativa che la Salomon conferisce alla sua autobiografia consente di avvicinarla, con tutte le approssimazioni del caso, a molti scrittori e scrittrici del Novecento, e la sua condizione di donna e testimone ebrea può richiamare alla memoria altre vicende femminili irretite nel cono d'ombra dell'Olocausto (dal libro di Cordelia Edvardson a quelli di Liana Millu, Edith Bruck, Giacoma Limentani), l'ibridazione dei generi che la Salomon pratica (non solo pittura e scrittura, ma anche musica e teatro) rendono la sua esperienza un autentico apax nella cultura europea del Novecento.

Soltanto le tragiche circostanze della morte e l'appartenenza dell'ultima fase della vita di Charlotte all'universo concentrazionario può autorizzare il richiamo, di per sé non del tutto pertinente, all'esperienza di altri artisti europei che hanno descritto gli aspetti banalmente o orrendamente feriali del campo di concentramento dopo averlo attraversato e patito su sé: un esempio significativo in tal senso può essere costituito dal *Diario di Gusen*, diario scritto e figurato del pittore Aldo Carpi, pubblicato da Garzanti nel 1971.

O forse più opportuno, dati la comune matrice ebraico-tedesca, il legame con l'Espressionismo, l'esilio dalla Germania, è il riferimento ad una grande poetessa come Else Lasker Schüller (morta nel 1945, ma era nata nel 1869 e apparteneva alla generazione dell'Espressionismo storico) che disegna le copertine dei suoi libri e illustra i suoi testi poetici.

Quanto ai modi e alle forme della pittura di Charlotte, precisato che la ricerca delle radici o delle fonti ha senso solo se la si colleghi all'articolazione narrativa del discorso pittorico di cui già si è parlato, due richiami mi

sembrano d'obbligo: l'Espressionismo tedesco genericamente inteso, e, per la specifica attenzione all'universo ebraico, sia pure in forme piuttosto favolose che realistiche, Chagall. Quest'ultima, per certi aspetti perfino un po' ovvia, indicazione è confermata *ad abundantiam* da un episodio che si legge nella biografia della Felstiner: nel 1963, a Salisburgo, Paula Salomon mostrò le tempere di Charlotte a Chagall che "was very touched by them and said good, they were good" [ne fu molto toccato e disse buone, erano buone].

Rita Guericchio

Charlotte Salomon: l'intrattenimento precario

Se, tematologicamente parlando, il s/oggetto di questa sezione è la comparatistica al femminile, intesa come territorio di confine, luogo fantasmatico di confluenze nel segno di quell'etica dell'erranza o er/etica menzionata da Edda Melon, ci sembra che la figura di Charlotte Salomon risulti non solo pregnante, ma anche esemplare di un virtuale nomadismo tra alcuni motivi emersi dalle relazioni, ne arbitri qualche passaggio cruciale: il commiato o la sua profezia, per riprendere il titolo della relazione di Ornella De Zordo, la discesa agli Inferi, l'esilio, la migrazione coatta. Come dire, secondo le indicazioni di Maria Grazia Profeti, che rispetto al paradigma, nel caso l'autobiografia, Salomon opera un sintagma-scarto, una rottura del canone dovuta proprio a una trasmigrazione di generi e a una contaminazione interdisciplinare.

Siamo avvezzi ormai a molte, peraltro meritevoli pubblicazioni-album che allestiscono biografie per immagini, di solito fotografiche e corredate da opportune didascalie illustrative estrapolate da opere del biografato. Il rinvio è in realtà pretestuoso e superficiale perché *Leben? oder Theater?* è sì costruito attraverso tappe iconiche (le *gouaches*) ugualmente accompagnate da didascalie, ma, soprattutto, si rivela un'autobiografia, anzi una 'doppia' autobiografia, geminata dai linguaggi adoperati, quello iconico e quello scritto. E se la priorità sembra spettare al primo, almeno sul piano dell'esecuzione, in realtà i due testi rivendicano piena autonomia di identità: la scrittura è posta

fuori scena, può costituirne un commento, svolgersi cioè in concomitanza, ma anche, lo ha dimostrato Felstiner, in discrepanza rispetto alla figurazione. Come se, data la loro contiguità, ognuna fosse in rapporto metonimico con l'altra, entrambe parte e assenza l'una dell'altra.

In un'opera così anomala e inedita, un precedente da citare può essere la *Vie d'Henry Brulard*, una delle molte autobiografie di Stendhal, dove alcuni disegni interrompono il testo scritto, ma a evidentissima sua subordinazione, illustrazione precisa o minuscola *mise en scène* di qualche immagine del mondo narrato. Per di più, nell'autobiografia della Salomon, spesso la scrittura entra dentro la scena e acquista una visibile interagenzia con il codice figurativo, prende essa stessa una configurazione iconica e induce, in sostanza, a considerare il grafema prima del fonema ponendo in secondo 'piano' il significato della locuzione. È procedimento ben noto nelle avanguardie artistiche alle quali indubbiamente si rifà, almeno in parte, molta pittura della Salomon. Ma, altrettanto spesso, la parola in scena si lega e instaura un dialogo fra i personaggi, attua sicuramente, come ha rilevato Giovanni Pozzi in margine a esempi di pittura antica, la virtualità teatrale dell'iconografia, esprime quanto nei gesti o nelle espressioni era allusivo o sottinteso. Del resto, nel caso di *Leben? oder Theater?* lo stesso dettato 'a pié di pagina', quello composto su carta soprammessa alla *gouaches*, evidenzia la sua natura teatrale, se risulta, a sua volta, articolato per didascalie e dialoghi. A partire dal titolo, il testo si presenta come una *pièce*, divisa per scene, atti, introdotta dall'elenco delle *dramatis personae* e condizionata dalla presenza di inserti musicali. Il sottotitolo *Ein Singespiel*, oltre a evocare esempi brechtiani, rimanda a un modello di rappresentazione come quello affidabile a un cantastorie che, indicando i cartoni-scene, dia voce al commento, reciti dialoghi e monologhi. Ma è anche vero che, lo accenna Silvia Sbrana, l'apparato scritto richiama la funzione dei sottotitoli di un film muto, come,

aggiungiamo noi, la sequenza delle *gouaches* può essere assimilabile a quello sfoglio digitale e progressivo di immagini ripetute e appena variate che dava luogo a un antico, primitivo gioco di animazione.

Sono tutte suggestioni legittime, ma che coinvolgono, rispettivamente, diverse e antitetiche complicazioni. Poiché molte scene, di contesto e senso differenti, figurano accostate nella stessa tempera e devono alla loro adiacenza un appiattimento prospettico, di natura spazio-temporale, puntualmente rispettato e rispecchiato dal presente verbale, vale a dire da un tempo non-tempo, che sostiene tutto il commento. Episodi diversi della ricostruzione del passato, come dovuto all'angolazione autobiografica, sono infatti equiparati, drammaticamente livellati in un *ensemble* che evita rapporti consequenziali e, piuttosto, raduna, ma allineandole, serie di sequenze gratuitamente aggregate. Inoltre, per molte scene relative a esterni come a interni, risalta un curioso punto di vista, dall'alto, che rimpicciolisce i tratti e dona agli ambienti, di nuovo, i connotati di quinte teatrali, caso mai quelle di un progetto di scena dovuto alla sapienza postuma di uno straniato *metteur en scène*. La presenza frequente di procedure iterative, l'immagine che in una singola *gouache* si ripete appena variata, riconduce a una figura retorica che, legata ad analoghe composizioni di Ensor, come accenna Franca Zoccoli, vale una coazione a ripetere destinata a essere sintomo infantile di affezione e ossessione (di morte, notoriamente). Alcune ripetizioni sono, però, ricorrenze, e diventano motivi: Liana Borghi ha ben evidenziato il senso di una costante iconografica come la finestra, luogo-soglia, luogo-tramite diffusamente dotato delle relative valenze simboliche. Nel caso della Salomon, del confronto con l'origine della sua familiare catena mortuaria, essa vale come archetipo personale del confronto con la morte. Nessuno dei suicidi, come voleva una regola del teatro antico, si svolge in scena, la finestra è ipostasi congrua e perfetta della presenza-assenza, rimemora le figure perdute materializzando il luogo della

loro perdita. Un'altra costante iconografica può essere considerata il letto dove vengono ritratte tutte le figure femminili materne, anche quelle vitali e risolte come Paulinka, per definirle eterne convalescenti o eterne morenti, inferme comunque, ancora e sempre collocate in un luogo di passaggio, in un posto, tradizionalmente, di confine tra la vita e la morte.

Questo, d'altronde, il connotato principe dell'autoritratto della Salomon, è proprio la sospensione dalla morte che invita o costringe (nei termini canonici di Sheherazade) a un intrattenimento precario come il racconto, nel caso, il racconto di sé. L'autobiografia nasce proprio dal tentativo di allontanare un appuntamento obbligato e predestinato: poiché è la rivelazione del suicidio materno a provocarla e intenderla come un possibile esorcismo. Si ricordi quanto Charlotte propone alla nonna tentata di morire: "non prendere la tua vita, scrivi la tua vita". Se l'autobiografia è classicamente imperniata su una 'conversione', sicuramente quella della Salomon si fonda su una conversione alla 'vita', secondo un'applicazione letterale, oltre che metaforica, del progetto autobiografico. In questo senso l'impiego di una narrazione eterodiegetica (qui può meglio motivarsi il rinvio a Stendhal) sembra convogliare il valore dell'*exemplum*, dove la storia personale coinvolga *every woman* e il genere scelto coincida con la scelta del *gender*. L'autobiografia in terza persona può richiamare affini, e infrequenti esperienze di scrittrici italiane fra Otto e Novecento: pensiamo a Ada Negri (*Stella mattutina*), a Grazia Deledda (*Cosima*) a Anna Banti (*Itinerario di Paolina*), ma per le quali, forse, agisce una necessità opposta di oggettivazione, quella sociale, che richiede proprio una simulazione e del genere e del *gender*. Felstiner asserisce, giustamente, che anche nell'autobiografia della Salomon il problema della specificità del genere non risulta cruciale, ma riconosce come dal *leitmotiv* del suicidio materno emergano i segni dell'esperienza femminile e l'impegno con le donne assuma coscienza d'investimento. In questo senso l'uso della terza persona, la

qualità teatrale del testo, trovano le loro giustificazioni e condizionano la singolarità del patto autobiografico: “L’autore – dice la presentazione iniziale – ha provato a uscire completamente da se stesso lasciando che i personaggi cantino o parlino con la loro propria voce”. E altrove, soprattutto (in un appunto citato nelle note biografiche di Emil Straus): “Io ero mia madre, mia nonna;... ero tutte le persone che appaiono nella mia opera. Ho imparato a vivere le loro vite e così sono diventata me stessa”. Per immedesimazione e straniamento, per tecniche opposte e complementari di recitazione, Salomon tenta, dunque, di restituire corpo e parola alle madri, e così riguadagnare il proprio corpo e la propria parola; rendere le donne soggetti per recuperare, al massimo apparente di oggettività, la propria identità soggettiva.

“Non sono risorto dalla morte per nulla”, dice Daberlohn, l’alter ego maschile di Charlotte (ma “la creazione dipende dalla combinazione di maschilità e femminilità in un’unica persona”) cui l’esperienza della morte dona maggiore consapevolezza di vocazione e argomentazione sull’arte-vita. Il rapporto speculare fra i due è complicato dall’amore e dalle prove della rispettiva creatività, ma resta fermo nel fatto che anche per Charlotte, se è vero che “ogni vera arte viene dall’esperienza della vita, dal cuore”, l’arte si raggiunge attraversando l’inferno (Daberlohn scrive un libro su Orfeo, Charlotte disegna *La morte e la fanciulla*, sulla traccia della canzone di Matthias Claudius o del quartetto di Schubert), cioè la zona ctonia abitata dalle madri. Per voci altrui, per multipli sosia, Charlotte attua la sua ricerca delle origini, a stabilire differenza e coidentità: Charlotte è insieme Demetra e Persefone, rinnova la loro *quest*, accreditata dal mito e derisa dalla storia. Poiché, guardando e leggendo *Leben? oder Theater?*, è difficile eludere l’impressione che Vittorio Sereni, recensendo l’edizione italiana, uscita nel ’63, definiva “reversibilità della suggestione”: una sorta di prolessi indebita che si compie nei confronti dei testi legati all’Olocausto e vi aggiunge un preliminare

effetto di realtà in grado di prevaricarne la portata artistica. E se non è facile per *Leben? oder Theater?* non farsi condizionare dalla fine storica di Charlotte Salomon, è bene ridurne il margine di interferenza all’altra pensando, almeno, all’immagine che chiude l’autobiografia, quell’orizzonte di attesa, marino e solatio, in cui si compone la controfigura Charlotte, precocemente ma sicuramente al termine di un’opera compiuta.

Franca Zoccoli

Charlotte Salomon. I colori del sé

Per Charlotte Salomon sembra che tutte le vie fossero segnate, anche quella dell'arte. La mole e l'urgenza della sua autobiografia figurata – 1325 fogli eseguiti in circa 400 giorni – le imponevano di adottare un linguaggio formale sintetico ad alto quoziente emotivo. L'artista si inserisce così, spontaneamente, in quel vasto filone che rappresenta l'asse portante di tutta l'arte di area germanica e più in generale del Nord Europa, l'Espressionismo.

Tale termine non va ovviamente inteso in senso restrittivo, e cioè riferito soltanto agli specifici movimenti di inizio secolo (da Die Brücke, prima fra tutte le avanguardie, al Blaue Reiter) ma in senso lato, a indicare la linea che privilegia deformazione ai fini espressivi, drammaticità, coinvolgimento, sollecitazione emozionale. Tali caratteristiche si riscontrano già nella pittura religiosa del tardo medioevo (non a caso l'arte gotica è indicata dagli Espressionisti tra le fonti di ispirazione del movimento) e poi in Grünewald, in Dürer, per giungere, attraverso i protoespressionisti Ensor e Munch, ai movimenti storici già menzionati e poi fino a ridosso dell'attualità con il Neo-espressionismo tedesco sorto negli anni Ottanta che vede in prima fila il virulento Baselitz. Se è vero che esiste a riscontro una "linea fredda" all'insegna del distacco, del rigore, del geometrismo, la quale culmina nel Bauhaus, il filone dominante resta quello espressionista.

Charlotte Salomon, messi da parte gli insegnamenti compassati che aveva

ricevuto all'Accademia di Berlino, si colloca in questa linea con una cifra stilistica di indubbia originalità, soprattutto per il modo nel quale interagiscono parola scritta e figurazione, per il rapporto dialettico tra segno e pennellata-colore e infine per l'audacia dei tagli prospettici e l'immaginosa varietà dell'impaginazione. Specie nell'ultima parte della raccolta certe sue invenzioni formali, come i corpi ridotti a crisalidi, le fattezze sgorbiate con tratti convulsi, sembrano addirittura precorrere recenti sbocchi dell'arte tedesca.

Il tragico racconto per immagini della vita sua e delle altre donne cui si sente più legata la madre, la nonna, la zia è affidato a "fogli", che rinviano, per analoga materia, la carta, a pagine di libri o di diario: uno spazio più limitato di quello del quadro, e in certo senso privato. E anche la tecnica prescelta, la *gouache*, rimanda alla scrittura poiché la tempera diluita nell'acqua ha la fluidità e l'immediatezza dell'inchiostro.

Le scritte sono tracciate su una velina nella prima parte, direttamente sul foglio nella seconda parte quando all'opera viene impressa un'accelerazione progressiva. In entrambi i casi le lettere si dilatano, si restringono, la grafia si snoda serpentina intorno alle figure, invade con prepotenza i più diversi spazi del foglio, ben lontana dal ruolo subordinato della didascalia o anche del fumetto; ha invece un autonomo impatto visivo che si integra con quello delle figurazioni. Nella parola scritta, l'attenzione spostata dal significato al significante, cioè al veicolo, al supporto del significato, ha una lunga storia che va dai *carmina figurata* medievali alle sperimentazioni tipografiche di Sterne, dalle pagine illustrate di William Blake alle tavole parolibere dei futuristi e ai calligrammi di Apollinaire. In Salomon tuttavia vi è un più spontaneo fluire del segno verbale, che sembra sgorgare dall'intimo per venir registrato dalla mano. Se da un lato vi è a monte la scrittura automatica surrealista, dall'altro l'irruenza del segno fa già pensare a quello che sarà il fenomeno dei graffiti

metropolitani. Anche la linea di contorno delle figure, rapida, via via sempre più stenografica, talora spezzata, ha un andamento grafico, quasi scritturale mentre il colore, spesso con valenze simboliche, è steso a pennellate non coincidenti. Per il suo lessico Salomon attinge alla cultura alta e a quella bassa, popolare. vicina ai pittori dell'angoscia che precedono l'Espressionismo, Munch, Ensor, nelle cui opere gli esseri umani divengono segni di drammaticità; in particolare ricordano Ensor certi volti indistinti, senza connotati, mentre il gesto assume valore dominante. Fra gli espressionisti la maggiore affinità è con Emil Nolde per il timbro cromatico e per i corpi danzanti, disarticolati. Talvolta nei fogli di Salomon sono rintracciabili vere e proprie citazioni, dai cipressi di Gauguin nel periodo di Arles alle figure in volo o agli arredi folclorici di Chagall.

Altrettanto importante è l'aggancio con la cultura popolare. Il riferimento più ovvio è quello al "fumetto" anche perché la storia procede talora per sequenze, a registri sovrapposti, proprio come le *strips*; Salomon ne adotta però le convenzioni per poi subito trasgredirle: elimina la "nuvoletta", sceglie per le parole collocazioni arbitrarie, talora addirittura con scollamento tra narrazione verbale e iconografica. Sempre nell'ambito della cultura "bassa", altri riferimenti sono le tavole dei cantastorie e il *feuilleton* per l'uso dichiarato della teatralità, anche a "tinte fosche". Non manca infine una certa parentela con la pittura dei naïfs, sulla quale tornerò in seguito.

Autobiografia, storia di una vita: quella di Charlotte Salomon è tutta all'ombra della morte, fra il martellamento di suicidi nella sua famiglia e la premonizione dello sterminio. Duplice è dunque la minaccia, che incombe sia dall'esterno sia dall'interno per una sorta di pulsione congenita. Non vi è tuttavia nell'opera di Charlotte la tragicità appassionatamente spietata dei corpi nudi di Egon Schiele o l'orrore puro, violento come un pugno nello stomaco, di Joseph Beuys. Il dramma è intenso ma come stemperato da una

vena di ironia ben lontana dal truce sarcasmo di Grosz. L'andamento narrativo sul flusso della memoria è tenuto su un registro di quotidianità domestica, con riferimento continuo alle cose comuni che segnano il ritmo del giorno: la tavola apparecchiata, il letto. Proprio come avviene nella naïve americana Grandma Moses, nei cui quadri ricorre anche il tema della finestra, sia pure con diverso significato.

La vita come teatro è un topos letterario cui di frequente fa riferimento anche la pittura. Del resto il quadro è in sé rappresentazione (non necessariamente in senso descrittivo), è scena. In Charlotte Salomon il titolo *Leben? oder Theater?* diventa una precisa scelta di campo. Ogni avvenimento è selezionato e quasi offerto su un palcoscenico illuminato da riflettori. Come nella più classica *drawing-room comedy*, l'azione si svolge per lo più in interni, fra le pareti domestiche. Diviene perciò emblematico l'appartamento scoperto di Franziska che compare in uno dei primi fogli e che subito ci propone i punti di vista anomali, le impaginazioni eterodosse di Salomon: la suddivisione dello spazio in scomparti, la prospettiva spesso dall'alto, vertiginosa, precipitata. Da questo punto di vista privilegiato, l'artista osserva se stessa (non usa mai il pronome "io" ma "lei") e gli altri personaggi della storia dal di fuori, come se fluttuasse sospesa nell'aria, in strana sintonia con certi racconti parapsicologici dei "ritornati in vita".

La narrazione procede scandita dal ritmo sempre più incalzante delle ripetizioni, che non sono semplicemente "incrementali", al fine di portare avanti il racconto, come nelle strisce dei fumetti, nei fotogrammi di un film o nelle antiche ballate, ma sono anche *répétitions différentes*, per usare un'espressione di Deleuze, usate allo scopo di ottenere maggiore intensità espressiva. Ne è un esempio il volto di Daberlohn ripetuto moltissime volte mai del tutto uguale, a differenza della Marilyn di Andy Warhol sul cui viso immutato varia solo l'esposizione cromatica: fisionomia umana costantemente

mutevole contro icona mercificata e congelata dai mass media.

Numerosi sono i richiami fra immagini lontane e sempre in questi casi l'implicazione psicologica appare assai intensa. L'esempio più evidente ed esplicito è l'immagine della madre suicida con un volo dalla finestra, raffigurata con una gamba tesa in alto e l'altra rattrappita contro il corpo; le corrisponde identica l'immagine della nonna morta nello stesso modo, molti anni dopo. In questa circolarità di un fato ineluttabile si inserisce, nel mezzo, una terza figura, quella di Charlotte bambina che si inginocchia sulla tomba materna: una figura che ripropone con chiarezza la stessa immagine, capovolta.

Subentra poi l'inconscio a suscitare talvolta analogie forse non programmate, come quella fra un'immagine della nonna (che nella resa del volto ricorda certi autoritratti della Kollwitz) ed una di Charlotte che dipinge davanti al mare nel foglio conclusivo della raccolta. La nonna è iscritta in un cerchio perfetto – bozzolo duro di dolore e disperazione – che la rinserra in se stessa, senza possibilità di fuoriuscita, di comunicazione. Benché in modo meno evidente, anche la figura dell'artista, accoccolata con le spalle al riguardante, è racchiusa in un cerchio. Si tratta di un'immagine la cui serenità di superficie, per il raggiunto compimento dell'opera, è sottesa da un senso di imminente pericolo che è forse anche tragico desiderio di annullamento. Vi è un particolare inquietante in questo foglio: al di sopra dell'acqua, alcune delle pennellate raffiguranti nuvole o cielo ripetono identica la sagoma della testa di Charlotte, in procinto di sprofondare come se il mare dovesse inghiottirla per sempre.

NON SCRIVERE NELLA LINGUA DELLA MADRE

Rita Calabrese

Lingua della madre, lingua di assassini

Anna Seghers. Ebreia, donna, comunista. I tre aspetti in cui si attua il continuo sconfinamento di un'identità fissata sbrigativamente nell'icona della *Staatsdichterin*, l'autrice di stato, trovano nel linguaggio la più efficace e vitale focalizzazione.

Come per molti ebrei e ebreie assimilati, il comunismo si configura per lei in una sorta di laicizzazione del fare e del dialogo che dell'ebraismo sono tratti fondamentali, nella traduzione in termini politici ed etici dei precetti di tzedakah (non semplice carità ma senso di pietà e giustizia) e di tikkun-haalam, (riparazione del mondo, trasformandolo e migliorandolo) nell'utopia secolarizzata della redenzione collettiva (Schrade 53). Se Anna Seghers sembra condividere la convinzione diffusa tra gli ebrei marxisti che la *Judenfrage* (come la *Frauenfrage*) si sarebbe automaticamente risolta nella società socialista – speranza destinata a essere delusa nell'uno e nell'altro caso – nella sua opera queste appartenenze si rivelano nella fecondità di una insolubile contraddizione.

Ebraismo ed ebraicità (Levi Della Torre 33) possono essere paragonati a un fiume carsico – invisibile a occhio nudo eppure presente sotterraneamente, che talvolta si manifesta in modo palese – non solo per l'uso di materiali mitologici dell'ebraismo e del cristianesimo in una sorta di sincretismo che informa la struttura stessa delle opere nelle ricorrenti citazioni o riferimenti,

ma per elementi fondamentali riconducibili alla matrice ebraica, che cercherò di delineare.

Tutta la produzione di Anna Seghers è segnata da una polarità tra impegno e creazione poetica che ne rappresenta una delle caratteristiche più originali. L'esigenza di mettere insieme realtà e fantasia, l'albero e il sogno di un albero, "raccontare ciò che oggi mi colpisce e i colori delle fiabe" (Wolf 116) è alla base di quel "realismo mitico" che a mio avviso caratterizza le sue opere migliori. Intendo per "realismo" ciò che nasce dall'esperienza e da autentico amore per l'umanità, e non dall'osservanza delle direttive di partito, e per "mito" non intendo un relitto del passato o la fuga regressiva, bensì la trama vitale dell'esistenza, garanzia di eterno mutamento e di insopprimibile speranza. Mi pare si configuri così quella simultaneità (la sospetta doppiezza, in realtà grande ricchezza) tipica della condizione diasporica: ebrei e tedeschi; qui e l'anno venturo a Gerusalemme; vivere nel 1995 ed insieme nel 5755; essere e divenire; fede e dubbio; adesione e distacco, elementi che rivelano una cultura monoteista paradossalmente basata sul due.

Per una narratrice, e grande, come lei, il presente è la dimensione propria, ma non completamente. Direi che il suo presente acquisti la peculiare densità della concezione ebraica, in cui ogni istante contiene in sé passato e futuro, perché ogni minuto può rappresentare la creazione e la redenzione messianica.

Chiacchiere in molte lingue mi colpivano l'orecchio: storie di navi che non partivano più, di navi arrivate, di navi bloccate, di navi catturate, di uomini che volevano mettersi al servizio degli inglesi o di De Gaulle, di gente che doveva tornare ai campi di concentramento forse per degli anni, di madri che avevano perduto in guerra i loro figli, di uomini che partivano lasciando le proprie donne. Chiacchiere nuove e secolari dei porti, chiacchiere dei fenici e dei greci, dei cretesi e degli ebrei, degli etruschi e dei romani.

Allora per la prima volta riflettei seriamente su tutto: su passato e futuro,

l'uno uguale all'altro e impenetrabili allo stesso modo, e sulla condizione che nei consolati viene chiamata di transito e, nel linguaggio comune, presente. (Seghers 1985, 219-20)

Nel ciclico ripetersi della storia rimane sempre aperta la porta della speranza, anche se appare immutabile la tragedia della *conditio judaica*:

Ogni anno si ripeteva un fatto nuovo in questo Paese, ed ogni anno lo stesso: che, sotto i raggi miti e rannuvolati del sole e con la fatica e le cure degli uomini, maturavano le mele e il vino. Perché il vino occorreva a tutti, per tutto: ai vescovi e alla nobiltà terriera per eleggere il loro imperatore, ai monaci e ai cavalieri per fondare i loro ordini, ai Crociati per bruciare gli ebrei – quattrocento in una sola volta sulla piazza di Mainz, che ancor oggi è detta “piazza del fuoco” – agli Elettori, religiosi e laici (e quando il Sacro Impero era crollato, le feste dei grandi divennero più gioconde che mai); ai Giacobini infine per danzare intorno agli alberi della Libertà. (Seghers 1958, 11-12)

Anche l'espressione di un'identità femminile mi pare rimanga segnata dall'ebraismo, da un riconoscimento di differenza, in genere non rilevato. È stato spesso sottolineato lo “sguardo maschile” di Anna Seghers, identificando come prettamente maschili la forza della sua prosa, la lucida oggettività, il linguaggio scarno ed efficace. Ed è significativo che lo pseudonimo A. Seghers, il nome di un incisore contemporaneo di Rembrandt, con cui apparvero i suoi primi racconti, “Grubetsch” e quell'autentico capolavoro che è *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara*, fece immediatamente pensare ad un uomo e ispirò una caricatura dell'ignoto e promettentissimo esordiente con baffi e sigaro.

Come altre comuniste della sua generazione (1900), Seghers è sembrata fin troppo concentrata sulla lotta di classe per interessarsi della questione femminile (Haas 1980, 148; Stephan 42). Lo scarto di una ricca identità femminile si rivela invece, a mio avviso, nella scrittura. Già nella *Rivolta dei*

pescatori di Santa Barbara, le donne, oltre le figure ricorrenti di Marie, tradizionalmente divise in madri e puttane, sembrano avere una dimensione propria, possedere un sapere altro:

Le donne in fondo agli occhi dei loro uomini, che guardavano lontano, al di sopra della tavola, vedevano qualcosa di nuovo, di fermo, di oscuro, come appare il fondo dei recipienti, quando si vuotano. (Seghers 1976, 107)

Nella scena finale, sono le loro figure scure a rimanere a guardare gli uomini che si allontanano a bordo della “Maria Ferère”, diventando protagonisti del quotidiano, garanti della continuità della vita, del legame con la terra. Le figure femminili di Anna Seghers presentano un modo diverso di stare al mondo, dimostrano la forza dei deboli, il coraggio di vivere contrapposto al coraggio di morire dei rivoluzionari messianici.

Vediamo adesso come i tre aspetti si manifestano nella scrittura.

Dio creò il mondo. Ce lo ha dato
come un campo nudo e incolto.
E venne il poeta e creò la vita,
e solo allora vedemmo e sentimmo il mondo. (Ausländer I, 104)

Così Rose Ausländer assegna al poeta un ruolo fondamentale nel miglioramento del mondo. *Tikkun* diventa il proseguimento dell'opera della creazione, il suo completamento ad opera degli esseri umani, con la sacralità della parola.

Come è noto, l'impegno attivo è al centro della poetica di Anna Seghers. Il compito dello scrittore nel socialismo è un tema spesso trattato dalla scrittrice, a partire dal celebre carteggio con Lukács degli anni Trenta, in cui la scrittrice esprimeva posizioni certamente non omologate alla disciplina del partito,

ponendo l'accento sulla creatività artistica e sulla fantasia, che si esemplificano nell'esaltazione del valore eversivo dei romantici (tra cui Karoline von Günderode), tacciati invece di decadenza borghese dagli organi culturali del partito e proibiti poi per decenni nella DDR. In tutta la sua lunga vita è stato il tema principale delle opere teoriche che si sono immediatamente tradotte nella prassi della scrittura. Anche nella narrativa sono frequenti i riferimenti al compito dello scrittore, più vicini alla trasfigurazione di Rose Ausländer che non al rigore vincolante di Lukàcs, come sono presenti alcune metafore della scrittura che acquistano un più profondo significato se ricollegate alla matrice ebraica.

Nel racconto "Das Argonautenschiff" (1948), Argo, la nave di Giasone, mi sembra rappresenti la scrittura che può portare in nuovi mondi, ma che deperisce e perde ogni valore se allontanata dal rapporto con gli altri, avulsa dal contatto vitale con la comunità. Lo scrittore vede più degli altri, indica il cammino nel racconto emblematicamente intitolato "Il profeta":

Una pubblicazione a cui ogni volta lavorava a lungo e con cura affinché potesse trovare veramente espressione quello che voleva esprimere, senza fronzoli inutili, senza abbreviazioni fuorvianti, non gli portava al massimo che pochi Pfennig insufficienti alla sopravvivenza. Ma non aveva pace, né sosta finché ogni suo pensiero non aveva trovato la forma più precisa possibile. Imparò in fretta lingue straniere, con il traduttore che lo aiutava lottava per ogni singola frase. (Seghers 1965, 57)

La scrittura, vista come fedele espressione del pensiero, faticosamente conquistata, acquista nel racconto una dimensione simbolica di profezia laica ed è un omaggio alla sacralità della lingua in forma secolarizzata. La poesia si configura anche come ricordo, obbedienza ad un imperativo categorico della tradizione ebraica. Il romanzo *Transit* (1943) fa l'apologia della parola poetica e della sua funzione rivoluzionaria, della scrittura come memoria. L'omaggio a

Peter Weidel, che raffigura lo scrittore Ernst Weiß morto suicida, è un vero e proprio testamento del poeta morto:

Repressi un sorriso: "E per che cosa ha dunque combattuto?".

"Per ogni parola, per ogni frase della sua lingua materna. Si è battuto perché i suoi brevi racconti talvolta un po' pazzi, fossero così belli e così semplici che a tutti potessero piacere, ai bambini non meno che agli uomini maturi. E ciò non è forse far qualcosa per il proprio popolo?" (Seghers 1985, 221)

Dovere del ricordo, legame con la lingua materna, impegno di fedeltà e sua difesa sono esemplificati al massimo, da prospettive diverse, in due racconti: "Posta verso la Terra Promessa" (1943-44) e "La gita delle ragazze morte" (1946).

Se in molte opere appaiono personaggi biblici o ebrei che rimangono marginali, nel racconto "Posta verso la Terra Promessa" la condizione ebraica diventa tema centrale. Nel racconto, che può essere letto come un *Kaddisch* per la tragedia del popolo ebraico e insieme come confronto con la propria ebraicità, viene narrata la vicenda di una famiglia per quattro generazioni, dalla Polonia a Vienna, in Slesia e infine a Parigi dove i due vecchi Grünbaum con il genero Nathan Levi ed il suo figlioletto Jakob sembrano trovare finalmente un asilo sicuro. Con il cambiamento in Jacques del nome del nipote, giunto bambino in Francia, è compiuta l'assimilazione, vista come un inevitabile processo naturale che include il progressivo abbandono della tradizione. Allorché con la nascita di un nipote maschio è assicurata la continuità, Nathan, ormai vecchio, decide di trascorrere gli ultimi anni nella terra dei suoi padri e si trasferisce in Palestina. Con le lettere che padre e figlio si scambiano, si instaura quella comunicazione che non aveva avuto luogo prima: "Il dottor Levi scrisse molto più facilmente e serenamente di quanto avesse mai potuto parlare prima con suo padre" (Seghers 1962, IX, 166). Il

colloquio proseguirà oltre la morte dei due e la scomparsa della moglie e del figlioletto di Jacques Levi durante la guerra. Altri continueranno a inviare lettere per destinatari che non esistono più. Un legame fantasmatico, pura memoria, sembra ormai unire l'estinto ebraismo della diaspora con la Palestina (non c'era ancora lo stato di Israele), patria nel senso di Joseph Roth, luogo dove si seppelliscono i morti (Haas 1995).

Mentre questo commosso omaggio è una narrazione epica in terza persona, che rappresenta una vicenda emblematica della diaspora, il bellissimo racconto "La gita delle ragazze morte" è una immediata narrazione di sé in prima persona. E l'opera forse più genuina di Anna Seghers, pur nella complessità della costruzione, dove l'esilio messicano si riallaccia con la vita precedente in una dimensione trasfigurata aperta al futuro, l'unica opera espressamente autobiografica, in cui la voce narrante con lievi sfasature si identifica con l'autrice. Sembrano esemplificate nel modo più felice quelle categorie di "autenticità soggettiva" e di "futuro ricordato" che Christa Wolf individua nell'opera dell'autorevole progenitrice letteraria e su cui a sua volta fonda la propria poetica. La voce narrante, esule riparata in Messico, appena rimessasi, come la scrittrice, da una lunga malattia, si avvia con sicurezza da sonnambula attraverso un paesaggio assolato. Nebbia e polvere smorzano i colori e sfumano la realtà in una dimensione onirica. Come in una fiaba si trova dinanzi ad un portale dal cancello infradito e divelto, lo attraversa ed è un passaggio ad un'altra realtà. Una voce chiama Netty, il suo vero nome, e la donna matura ritorna ragazza, rivive la gita scolastica della sua adolescenza. Si intrecciano i ritratti di una quindicina di ragazze: giovani piene di sogni e di speranze che la prima guerra mondiale e il nazismo sconvolgeranno inesorabilmente. Nessuna si salverà, moriranno tutte, suicide, nei campi di sterminio, nelle prigioni naziste o sotto i bombardamenti, per eroismo, per viltà, per sacrificio, per tradimento, per caso. A sopravvivere alla tragedia

saranno la figlia di una di loro, come speranza, e la futura scrittrice, come custode della memoria. Tornati in città, la piccola Netty si affretta verso casa poiché a lei l'insegnante ha assegnato l'incarico di fissare per sempre i particolari di quella gita nella descrizione da preparare per l'ora di tedesco.

L'impegno si intreccia strettamente al ricordo che è più che mai recupero di sé, della propria storia, del linguaggio. La lingua di questo racconto, come è stato sottolineato (Seghers 1975, 44), è priva di certezze, piena di dubbi, dal ritmo spezzato. Una lingua che viene nuovamente appresa, come è successo realmente all'autrice dopo l'amnesia causata da un grave incidente, ma è anche un processo simbolico di purificazione e di riappropriazione che nella figura della madre, scomparsa ad Auschwitz, trova il punto di fuga, il nuovo inizio. E la madre con i suoi capelli nuovamente scuri a garantire il linguaggio che Netty potrà usare: "avrei eseguito il compito assegnato", sono le parole conclusive del racconto. Il compito dello scrittore che qui assume una inequivocabile valenza sessuata è l'imperativo categorico a ricordare (*zakhor*) a impedire l'oblio, a cui chi scrive non può sottrarsi se non vuole scadere nell'insignificanza, come sottolinea un brano di *Transit* che di tutto ciò costituisce l'esatta "immagine rovesciata" (*Gegenbild*):

Quand'ero ragazzo facevo spesso delle gite con la mia classe. Erano gite assai allegre. Ma purtroppo l'indomani il maestro ci dava come tema: "La gita della nostra classe" E tutti quei pennaioli che erano stati internati con me e che come me si sono salvati, ecco che ora sembrano aver vissuto le fasi più strane e terribili della loro esistenza, il campo di concentramento, la guerra, la fuga, solo per poter scriverci qualcosa sopra. (Seghers 1985, 193)

Per ripristinare il senso di appartenenza alla comunità umana la lingua deve essere redenta dalla violenza e dalla barbarie nazista, riconquistata parola per parola, in un autentico corpo a corpo, riportata alla sacralità del linguaggio

materno. Termini come “popolo” e “patria” sottratti alla deformazione nazista vengono riconsegnati all’umano. *Vaterland*, sanguinaria terra del padre, ritorna materna *Heimat*. Egualmente, il Reno, il fiume germanico per eccellenza, eroico e virile, dell’ideologia nazista, mitico custode della purezza della stirpe (Magris 26), diventa il dolce sfondo della vicenda quotidiana, ricondotto a far parte della vita in una dimensione di pace. Il mito tecnicizzato viene restituito alla sua genuinità, le parole di morte vengono sconfitte dalle parole della vita. Come il poeta creatore evocato da Rose Ausländer, come il defunto Weidel di *Transit*, Anna Seghers lotta per la sua lingua madre, violentata e profanata dai nazisti e cerca di riscattarla, di redimerla dalla barbarie. Perché ritorni *Muttersprache*, legame originario, che mai può venire meno, perché intessuto con tutte le fibre del corpo, oltre che della mente, a cui si rimane sempre legati, autentico cordone ombelicale. Come pochi altri un brano di *Transit* esprime la “sensualità” (Seghers 1975, 153) e la fisicità del linguaggio:

E mentre leggevo righe su righe, sentivo che questa era la mia lingua, la mia lingua materna, ed essa mi entrava in corpo come il latte in un bambino. Non schioccava o strideva come la lingua che usciva dalle gole dei nazisti con ordini assassini, con ripugnanti pretese di obbedienza o ignobili vanterie. Era seria e tranquilla. Mi sembrava d’essere nuovamente solo con i miei. Ritrovai parole che aveva usato mia madre per rabbonirmi quand’ero violento e crudele, parole con le quali mi rimproverava quando mentivo o litigavo. Ritrovai parole che io stesso avevo usato, dimenticate ormai. Nella mia vita non avevo più riprovato sentimenti simili che richiedessero simili parole, c’erano parole nuove che io da allora uso ancora qualche volta. (Seghers 1985, 31-32)

Mentre Seghers, dopo la guerra, si stabilisce nella zona di occupazione sovietica, poi DDR, con una scelta coerente con il compito dello scrittore¹, per gli emigrati non ritornati che dell’esilio hanno fatto una scelta definitiva la

Heimatsprache, lingua della patria, è finita con il diventare *Sprachheimat*, patria linguistica: “La mia patria [*Vaterland*] è morta/ l’hanno sepolta/ nel fuoco/ Io vivo/ nella mia terra materna [*Mutterland*]/ la parola (Ausländer, V, 98).

Dopo Auschwitz, cesura definitiva della coscienza dopo la quale si dovrebbe addirittura inventare una nuova numerazione del tempo (Edvardson 1991: 49), la scrittura ha costituito per gli scrittori tedeschi anche un problema linguistico. Ci si è chiesto come fosse possibile usare un linguaggio profanato dalla barbarie, sfigurato dalla propaganda nazista. I giovani che diedero vita al “Gruppo ’47” parlarono di Anno zero, *Nullpunkt*, e vollero credere a una palingenesi linguistica ripartendo da un lessico elementare e disadorno che potesse rispecchiare la desolazione materiale e spirituale delle macerie. Diversa ovviamente la situazione per quelli che avevano vissuto l’esperienza estrema di Auschwitz, schiacciati tra il dover parlare e il non poter raccontare: non solo è sembrata inservibile la *Muttersprache* diventata *Mördersprache*, lingua di assassini, ma qualunque altra lingua: “Non c’è una lingua, non ci sono parole con il cui aiuto tu possa dire l’indicibile, con cui possa spiegare l’inspiegabile. Nessun rivestimento linguistico che possa essere gettato sopra lo scheletro delle tue esperienze” (Edvardson 1988, 9). Così a Cordelia Edvardson il linguaggio e il mondo sono sembrati irredimibili. Come lei, tanti sono ammutoliti e hanno potuto parlare solo molto più tardi².

Dopo un silenzio di 40 anni, per dar voce all’orrore, Cordelia Edvardson si è servita di una lingua non contaminata e ha scritto in svedese. L’esperienza concentrazionaria è resa raccontabile e comunicabile trasposta in forma fiabesca. E la sua è una favola crudele dove il distacco è accentuato dall’uso della terza persona, è “la bambina” e successivamente “la ragazza” e “la donna” a vivere “nell’eterno presente del ricordo” (Edvardson 1988, 99), quasi

a sottolineare l'impossibilità di uscire da Auschwitz.

Fin dalla nascita Cordelia porta il segno della elezione, orgogliosa diversità e dolorosa esclusione insieme, retaggio di una negativa genealogia femminile: dopo un errore giovanile, la nonna, di ricca famiglia cattolica, ha dovuto "accontentarsi" di sposare un ebreo, che comunque si è convertito al cattolicesimo. La figlia, già apprezzata lirica e poi famosa romanziera, Elisabeth Langgässer, ha avuto a sua volta la figlia da un uomo sposato, ebreo che muore subito dopo in Spagna. Cordelia, dal fatale nome shakesperiano, è legata da un intensissimo rapporto simbiotico, diventato poi un complesso groviglio di sentimenti ambivalenti, alla sua bella e affascinante madre, "creatrice e... vittima di miti" (Edvardson 1992, 13). Vive nella sua cerchia magica una vita intessuta di miti e fiabe, musica e poesia. Come la protagonista di un racconto giovanile di lei, è Proserpina, è nata, come scrive la madre in una lettera a un'amica, da un abbraccio tra Danae e Zeus sotto forma di pioggia d'oro. Nausicaa, figlia di re che si innamora di uno straniero. Elisabeth Langgässer, rimossa completamente la sua origine ebraica, è una fervente cattolica, dai tratti mistici, fortemente individualisti. Qualche anno dopo sposa un uomo dall'indiscutibile aspetto ariano, Orfeo e Parsifal insieme, nella descrizione di Cordelia, l'esatto contrario dei due ebrei – il padre e l'amante – che l'avevano sedotta e tradita. Nella nuova famiglia della madre, che in breve mette al mondo altre tre figlie, a differenza di lei ariane e frutto di un'unione benedetta, Cordelia, che ha assunto il nome del patrigno, Hoffmann, si sente estranea, un elemento dissonante con i suoi occhi "scuri, tristi e pensosi ereditati dal padre" (Edvardson 1992, 10), anche se mai viene fatto cenno alla sua origine. Cresce infatti cattolica, devota come la madre, va in chiesa la domenica, non mette mai piede in una sinagoga, non sa nulla di Torah e di ebraismo. Con l'entrata in vigore delle leggi razziali ha inizio

l'incubo. Riconosciuta per tre quarti ebrea deve abbandonare la scuola, portare la stella di David e sottostare alle vessazioni imposte dai nazisti. La madre rifiuta di mandarla lontano da sé in Svizzera, una decisione fatale ma comprensibile che però Cordelia non le perdona, con un rancore che appare attraverso la trasfigurazione letteraria: "La realtà piantò le sue unghie nella madre, però non riuscì a scalfire la sua fede incrollabile nella propria magica onnipotenza, con l'aiuto della quale avrebbe ancora potuto salvare la figlia" (Edvardson 1992, 71).

In realtà la scrittrice cerca disperatamente di salvarla, riesce a farla adottare formalmente da una coppia di spagnoli. Con un passaporto straniero Cordelia può togliere la stella di David e tornare alla normalità, ma è solo una breve tregua. È un inganno di breve durata che la Gestapo non tarda a scoprire. Per salvare la madre dall'accusa di alto tradimento e per di più mezza ebrea, Cordelia la fedele, Proserpina la prescelta, firma l'accettazione delle leggi tedesche. Viene così strappata dalla famiglia, nella sua trasposizione fiabesca, cuculo indesiderato: "caddi fuori dal nido, dal nido di Berlin-Eichkamp, o forse mi portò via un astore e quelle tre si strinsero ancora più strettamente tra loro e accumularono una grossa riserva di noci e speravano di superare l'inverno" (Edvardson 1988, 22).

Per la quindicenne è la discesa nell'Ade: prima internata nell'ospedale ebraico, dove è costretta ad imparare questa identità mai immaginata, un apprendistato che attraverso Theresienstadt si conclude nell'inferno di Auschwitz dove il marchio A3709 è la sanzione della sua ormai ineludibile condizione. Nel regno dei morti retto da due crudeli sovrani, il dottor Mengele e Marie Mandel, diviene la principessa delle ombre. Solo poche, pochissime pagine che assumono i tratti trasfigurati della visione:

Chi mandò Proserpina a servire il sovrano degli Inferi? Perché era così che la ragazza viveva il suo destino, ella non era né carnefice né vittima, era stata mandata per servire, per essere utilizzata e adoperata. Per essere consumata come un lustro soldo di rame che riflette indistintamente ciò che non può essere detto. (Edvardson 1992, 95)

Dopo la liberazione, verrà portata in Svezia gravemente malata nel corpo e nell'anima. Perseguitata dal rimorso e dal senso di colpa sperimenta "L'ira del sopravvissuto che diventa angoscia" (Edvardson 1992, 133) e si rifugia nel silenzio, a lungo: "Era muta. In principio era la parola, ma alla fine la cenere" (Edvardson 1992, 95).

Della sua esperienza ancora così viva scrive alla madre che ha bisogno di dettagli sulla quotidianità nei campi di sterminio per un libro. Ha finito un romanzo dal titolo agghiacciante, *Das unauslöschliche Siegel* [il sigillo, il marchio indelebile], dove si descrive la vicenda di un ebreo convertito. Di quella vita ancora palpitante si impossessa per scrivere *Märkische Argonautenfahrt*, dove la *Shoah* appare quasi come una meritata punizione divina. Un romanzo che dovrebbe affrontare l'ambiguo rapporto di Elisabeth Langgässer con l'ebraicità, ma che si rivela pieno di stereotipi e di luoghi comuni. Cordelia non riconosce i suoi ricordi, dovrà essere lei faticosamente a cercare per quarant'anni le parole per dirlo.

Decide di vivere in Svezia, ne assume lingua e cittadinanza, si sposa, ha figli, diventa un'affermata giornalista. L'uso delle parole in un'altra lingua diventa la sua professione, ma rimane sempre la zona d'ombra. Quell'identità marchiata a fuoco ad Auschwitz finisce per diventare una scelta. Il cattolicesimo, la fede della madre e dell'infanzia, ha perduto subito significato. Si iscrive alla comunità ebraica ed è un modo di spezzare quel filo di Arianna che la madre le aveva dato, il filo della fiaba, del mito e della poesia, sottile come seta e più forte della morte che l'aveva condotta agli Inferi.

Ma la Svezia è solo una tappa. Si trasferisce in Israele con il figlio subito dopo la guerra di Yom Kippur, non per fede, ma sentendo l'appartenenza al suo popolo nel momento che avrebbe potuto segnare ancora una volta l'annientamento. Abbandonando pace e sicurezza va a vivere nel pericolo e nella provvisorietà, poiché – se capovolgiamo il proverbio nel titolo dell'edizione originale e tedesca – è come un bambino scottato che invece di schivarlo si ostina a cercare il fuoco.

Come fa notare Cordelia Edvardson, "uno dei misfatti del nazismo – e non certamente il minore di tali misfatti – è stato l'assassinio della lingua tedesca" (38). Il tedesco contaminato non può più essere adoperato. La memoria può manifestarsi solo con un'altra lingua. Ma nel suo racconto lo svedese sembra usato come puro medium da cui affiorano i relitti della vita precedente: suoni, espressioni, preghiere, canzoni, attraverso cui vengono sottoposte a dissoluzione lingua e cultura tedesca, entrambe colpevoli, distruggendo così l'abbaglio della vera Germania dell'umanesimo, contrapposta alla rozza brutalità nazista, vista come altro da sé. È il modo di fare i conti con la lingua materna, di elaborare cioè il rapporto con la madre poiché espressamente la madre biologica è anche madre simbolica, dispensatrice di linguaggio e di significato:

Poesie, frammenti di poesie, miti e fiabe, attimi della Santa Messa, questo il filo di Arianna che mia madre mi aveva dato per trovare il cammino. Formule magiche che mi nutrono ed insieme mi resero invisibile, un mondo nascosto in cui io, come credevo, ero irraggiungibile. Il mondo della lingua tedesca. (Edvardson 1992, 40)

Ma è anche la possibilità di esprimere la loro lingua comune della visione, oltre la gabbia del significante.

E dopo questo lunghissimo processo prende finalmente congedo dalla

madre amata e odiata di cui è stata “pregna” per quasi 60 anni (Edvardson 1988/1991, 133). Solo ora può cominciare ad elaborare il passato ed interrogare il presente anche per gli altri e creare memoria. Ma l’uso del tedesco rimane interdetto, tranne rare eccezioni: “Non scrivo lettere, specialmente nella mia lingua ‘madre’. Rimossa, dimenticata, assassinata – ma non da me”³.

Lucida e appassionata coscienza critica si mostra nei saggi raccolti nel suo secondo volume, *Die Welt zusammenfügen*, sia rispetto al suo paese di nascita, la Germania, che a quello della sua ultima – finora – tappa, Israele. Nella “terra promessa del consumismo” (Edvardson (1988/1991, 59) tutti vengono ricondotti alle proprie responsabilità, contro l’amnesia collettiva. Non smettere mai di interrogare è il modo di riscattare il passato per sé e per figli e nipoti contro la tentazione del silenzio, poiché i sopravvissuti sanno che non si può veramente raccontare Auschwitz, dove Dio è morto e la sua parola è stata negata: “Abbiamo lingue ma non possiamo parlare e chi ha orecchie non può sentire. Costruiamo una lingua di segni, che vive e sopravvive, ma chi ha occhi non può vedere” (Edvardson (1988/ 1991, 53)⁴.

Tragica parodia dei salmi. Cordelia Edvardson non smette di interrogare e di interrogarsi neanche nella sua nuova patria. Compito ineludibile è comunque rimettere a posto il mondo (e il linguaggio) o almeno “raccolgere con pazienza e coscienza i suoi cocci” (Edvardson (1988/1991, 3). Come conclusione cito alcuni suoi versi originariamente in svedese intitolati, nella versione tedesca, “Schlußwort”, parola conclusiva: “In una veste senza cuciture/ e un mantello variopinto / sto nel crocicchio, all’incrocio dei miti / in attesa di NESSUNO. / Fui, sono, sarò / adesso” (Edvardson (1991/1993).

1 “Sono tornata in questa parte della Germania perché qui posso avere la risonanza che uno scrittore si augura. Perché qui c’è uno stretto rapporto tra parola scritta e vita. Perché qui posso esprimere quello per cui ho vissuto” (Seghers 1962, X, 222).

2 Recente il caso di Helga Schneider, autrice del volume autobiografico *I roghi di Berlino*, ma basti pensare a Ruth Klüger, con il suo *weiter leben*, di cui è appena apparsa l’edizione italiana (*Vivere ancora*).

3 Fax alla scrivente dell’11.2.1995.

4 Si tratta evidentemente di una parafrasi negativa del Salmo 115.

Tobe Levin

Anzia Yeziarska e la lingua della madre: non in essa ma con essa¹

All'inizio degli anni ottanta, intervistando cittadini americani emigrati a Parigi, Roma ed in altri paesi dell'Europa occidentale, scoprii che un motivo raro ma interessante per partire era stata un'avversione alla vita monolingue. Personalmente, una volta mi trovai a dire: "Per quanto mi riguarda, sono venuta in Germania per parlare tedesco, così quando i tedeschi cominciano a parlarmi in inglese, mi dà fastidio. Capisco che vogliono essere gentili, ma...". Prima che riuscissi a finire la frase, Lauren Sedofsky si era alzata di scatto, era corsa ad uno scaffale ed era tornata con *Le Schizo et les Langues* di Louis Wolfson. A pagina 33 lesse, a proposito del protagonista, "... il tâchait systematiquement de ne pas écouter sa langue maternelle" [cercava sistematicamente di non ascoltare la lingua materna]. Per lui l'inglese era fonte di angoscia quando sua madre glielo parlava. Vivendo a New York, l'"eroe" sfugge all'assalto o parlando yiddish con il padre o pensando ad una serie di omofoni sonori di parole inglesi in moltissime altre lingue. Sebbene il suo sia un metodo estremo, e decisamente schizofrenico visto che la sintassi scompare, esso rispecchia certe preoccupazioni di coloro che ritengono sospetto il monolinguisimo stesso. Quando, alla conferenza dell'Associazione Nazionale per gli Studi sulle Donne (NWSA) tenutasi nel Minnesota nel 1988,

Gloria Anzaldù si rivolse alla sessione plenaria in spagnolo – e senza tradurre – intendeva mettere in discussione il monolinguisimo dominante. Oggi rimane al potere negli Stati Uniti una maggioranza anglofona, visto che un attivo movimento a favore del monolinguisimo ha portato tredici stati a dichiarare l'inglese lingua "ufficiale". Un secolo fa predominava un tipo di intolleranza simile.

Nel 1899, negli Stati Uniti la politica razzista sull'immigrazione "riclassificò gli ebrei polacchi e russi come 'giudei'" allo scopo di "enfaticizzare la loro origine semitica (e quindi orientale)" (Gabaccia 8)². Così, le donne ebraiche furono rese ulteriormente 'altre', ed in modo particolare: esotizzate come esseri sessuali in un mondo di 'signore' e di fatto esentate dall'essere donne. Il loro inglese imperfetto, trasformato in una prerogativa razziale e definito 'giudeo' – la razza ebraica fusa metonimicamente con la lingua – non faceva che rafforzare la loro condizione degradata³.

Anzia Yeziarska, nata nel 1880 circa, autrice di racconti e romanzi di successo negli anni venti, arrivò negli Stati Uniti poco dopo il 1890 e si trovò quindi a dover combattere con questi stereotipi razziali. Come scrittrice, affrontò il problema in modo originale. Visto che le etichette oppressive non si possono semplicemente rifiutare, prese ciò che lei definiva la "passione russa" e la infuse a piene mani nelle sue figure di donne ebraiche. Sperava che la loro statura morale più elevata, l'orgoglio professionale e l'esuberanza emotiva avrebbero cambiato la visione imperante dell'essere donna, e che il cambiamento avvenisse in una lingua meteca, un inglese misto di yiddish che è a sua volta un misto di tedesco medio-alto, ebraico ed il dieci per cento di caratteristiche indigene prese dalle popolazioni vicine.

L'inglese letterario di Yeziarska quindi, aveva caratteristiche sfacciatamente aschenazite in sintassi, tono e lessico, simile in qualche modo alla molto più

complessa opera poliglotta *Call It Sleep* di Henry Roth, il cui uso dell'ebraico e dello yiddish è stato definito da Hana Wirth-Nesher fondamentale per la letteratura ebraica in generale, come lo sono “il bilinguismo e la diglossia... perché presuppongono... la padronanza di più di una lingua, e quindi di più di una cultura” (298). Anche il testo poli-vocale occupa una posizione importante nella letteratura post-coloniale: il critico chicano Alfred Arteaga usa i termini “ibridazione multilingue” (9) o “doppia voce” (11), e Françoise Lionnet, riprendendo Edouard Glissant, parla di “creolizzazione” o “*metissage*”⁴ una “metafora fertile di transculturazione” (15). Credo che questi concetti possano aiutare a chiarire l'opera di Yeziarska, perché il suo progetto richiede l’“influenza reciproca” che la poetessa cubana Nancy Morejón (in Lionnet) applica a questa transazione (15). Yeziarska, come altre scrittrici bilingui, seduce il suo pubblico anglofono non sopprimendo gli elementi stranieri ma anzi introducendoli di soppiatto nel linguaggio dominante, cambiando così entrambi i vettori. Come ho sostenuto altrove a proposito di Jeannette Lander, un'ebrea americana emigrata in Germania ed autrice di romanzi in tedesco (colto e dialettale) con qualche interpolazione in inglese, ‘americano del Sud’, afroamericano e yiddish, il risultato è un “decentramento radicale” (Levin 1995, 256), in cui l'identità – e anche gli stereotipi – sono costantemente in movimento.

Questo suggerisce che, a differenza dei critici della scuola del ‘lamento’ che pongono l'attenzione sui problemi delle scrittrici immigrate, costrette a comunicare in una lingua per loro inusuale e sfalsata rispetto ai loro desideri, Yeziarska considera il multilinguismo sì una sfida ed una difficoltà, ma anche una vera manna.

Due dei suoi racconti illustrano superbamente questi temi dell'idioma, etnia, genere e classe. “Wild Winter Love” (1927) e “My Own People” (1920)

implicano una donna bilingue che scrive di un'altra donna poliglotta che, nel primo caso, era anch'essa una scrittrice, nel secondo una *baleboste* [padrona di casa, casalinga] affannata, rivalutata come oratrice e musa. Entrambe le storie codificano il Vecchio Mondo non nell'inglese colto della narratrice, ma nello yiddish bastardo dei bassifondi, senza dubbio inautentico perché gli abitanti del ghetto usano il ‘vero’ yiddish invece dell'invenzione narrativa di Yeziarska. Ma il linguaggio ibrido trasporta il racconto all'interno della letteratura americana, cambiandone l'ecologia lessicale e quindi la cultura.

Un osservatore di inizio secolo rese l'idea di quanto fossero separati il mondo del ghetto e quello esterno e quindi di quanto fosse rivoluzionario questo tipo di letteratura: “La vasta East-Side non è proprio New York. È Europa, con un tocco di Asia” (Dublin xi). Nella sua autobiografia *Out of the Shadow* (1918), che ispirò il racconto di Yeziarska “Wild Winter Love”, Rose Cohen scrive che, sebbene avessero abitato negli Stati Uniti per molti anni, né suo padre né sua madre parlavano inglese, e che neppure lei, sfruttata a cucire a cottimo in una serie di laboratori, aveva avuto l'opportunità di impararlo. Con le parole di Cohen, “la bambina... nel laboratorio rimaneva nel vecchio ambiente con la vecchia gente, intrappolata dalle vecchie tradizioni, dal proprio analfabetismo” (246). Anche se si trovava a Manhattan, era come se non avesse lasciato lo *shtetl*.

Il fatto che la scuola serale, a dispetto della disperata povertà e dello sconforto, avesse potuto fare di Rose Cohen una scrittrice, fu di ispirazione per Yeziarska. Ma alla stessa vita toccarono trionfo e fallimento. Il 17 Settembre 1922, il *New York Times* riportò la notizia di un tentato suicidio. “Rose Cohen, 40 anni, residente al 25 di Decature Avenue, Brooklyn... si è gettata nell'East River da un attracco del New York Yacht Club” (Dublin xv). I soccorritori riuscirono a salvarla, ma in “Wild Winter Love” l'eroina di Yeziarska annega, costringendo la narratrice a tentare di ricostruire dai frammenti la vita del

personaggio Ruth Raefsky. La giornalista lascia tutto per visitare il quartiere della sua vecchia amica: “La sua storia non mi dà pace. Mi sveglia di notte. Mi salta addosso in ogni angolo in cui tento di nascondermi” (316). Perché una donna così appassionata, un’artista, voleva morire?

All’inizio della sua indagine, la narratrice di Yeziarska si trova di fronte al pregiudizio: i conoscenti non sono imparziali, le prove sono frammentarie. Risalendo con un *flashback* ad un periodo precedente l’incontro tra le due scrittrici, la giornalista ricorda di aver udito commenti scoraggianti sui tentativi letterari di Ruth: “Ma tu pensa – una donna come quella – la moglie di un povero sarto – una casa ed un bambino a cui badare – e quel tarlo nella testa – va alla scuola serale – vuole scriversi un libro sulla sua vita” (317). Il vicinato continua in un inglese sgrammaticato:

Il marito suda dalla mattina alla sera, si consuma a cucire notte e giorno per quei pochi centesimi. E lei è tanto una signora, quando va al mercato, non si perde a trattare per avere la roba a meno come noialtre. Se la fa incartare e non guarda nemmeno il resto. Come fosse una cristiana, una gentile. (317)⁵

Un discorso simile nega la possibilità stessa che un’immigrante ebrea possa scrivere: qui Raefsky è apostrofata (per usare la terminologia di Althusser) in termini di genere (come *baleboste* fallita che non fa la propria parte in famiglia), in termini di classe (non è una signora) ed in termini di etnia (non è una gentile). Questa prima generazione di madri fa resistenza, contrapponendo il proprio orgoglio operaio, materno e religioso alle barriere innalzate contro di essa. Per questa generazione non sarà facile diventare americana. Ma alla base del progetto di Raefsky c’è il desiderio di superare le mura del ghetto, un desiderio secondo lei condiviso da tutta la sua comunità.

Nonostante questo, Raefsky non raccoglie consensi. I libri, tranne quelli

sacri, non sembrano avere importanza neppure per “le persone del libro” stesse. È ovvio che si scrive di questi lavoratori, non per loro, perché dopotutto Yerzieska e la sua narratrice pubblicano in inglese, non in *mameloshn* [la lingua della madre], anche se fino alla metà del secolo la cultura yiddish era fiorente. Eppure quando il narratore chiede:

Come potevano conoscere la vera Ruth Raefsky? Quegli anni di lavoro giorno e notte, cercando di sradicare la propria infanzia affamata, l’adolescenza indigente, cercando di raccontare, attraverso la sua storia personale, quella della sua gente. Come potevano capire l’impulso travolgente che la spingeva a tentare di colmare con le parole l’abisso tra il ghetto e l’America?

la domanda è retorica. Le malelingue (*yentes*) la conoscono e capiscono, ma nutrono risentimento quando Ruth “parla” per loro e migliora la propria condizione sociale. E questo perché sono loro a parlare, mentre lei non fa che tradurre e scrivere. Definire il desiderio di Ruth “l’impulso a dar voce” porta alla luce le differenze tra l’oralità, la comunità e la pagina scritta.

Direi che Ruth Raefsky si aspetta di essere salvata non dalla voce – che la potrebbe legare alla sua tribù – ma dal libro con il quale si identifica fisicamente, forse influenzata dalla tradizione ebraica per cui la Torah viene rivestita con i paludamenti sacri, cullata, baciata e accarezzata⁶. Questa ipotesi è avvalorata dalle immagini che ricorrono nel racconto: la narratrice legge non le parole scritte da Ruth, ma il libro vergato sul suo corpo: “lo sguardo torturato e angosciato sul suo volto” (324), “notte insonni... passate a piangere” (324). L’accoglienza positiva riservata al suo romanzo dai letterati non le ha dato sollievo: sembra “paurosamente vecchia, i lineamenti... affilati” (327), è appassita. Alla narratrice, venuta a congratularsi con lei, Ruth dice, “Sono una donna senza patria,... sradicata e senza radice alcuna” (327).

Alla luce di una tale distanza, il ruolo precedente di Ruth all’interno della

comunità è stupefacente. Sebbene come persona fosse stata distaccata, come autrice si mescolava avidamente con la gente disposta a collaborare per le strade del quartiere, nei suoi negozi e nelle sue istituzioni:

Sempre più presa dal suo racconto, iniziò ad irritarsi per il piccolo aiuto che riusciva a trarre dalla scuola serale. Andò dall'animatore del centro di accoglienza, da uno studente universitario, dal farmacista all'angolo, dal dottore dell'isolato. Fermava chiunque incontrasse e che avesse un lampo d'intelligenza negli occhi per fargli ascoltare qualche piccola scena... su cui stava lavorando. In qualche modo i loro commenti la aiutavano a trovare una parola più giusta, un quadro più vero. (323)

Ma quelli a cui chiede aiuto non sono i suoi lettori.

Scriva invece per una musa maschile inglese. All'anonimo innamorato di Raefsky, basato sul modello di John Dewey che ricorre in tutta l'opera di Yeziarska⁷, è affidato il compito di riconciliare pubblico e artista, gentili ed ebrei, immigrati ed americani. Scrivendo per lui "poesie della [sua] gente, le loro speranze, i loro sogni" (331), fa della loro unione una nuova fonte di luce a cui attingere: "quell'amore era una grande spinta al lavoro. Dava al suo modo di scrivere un fascino nuovo, un'umanità più profonda" (333). Con le parole di Raefsky, "quest'uomo guarisce, come con un unguento, la colpa e l'autodifesa che segnano la mia carne ed il mio spirito come cicatrici. Con lui posso essere semplicemente quello che sono. Mi vuole come sono" (332). Dewey, il grande educatore, lo stereotipo trasformato da degradante in desiderabile, sembrava accettare "l'appassionata ebrea russa". Eppure l'uomo non è che un miraggio, evocato dal bisogno della donna di fissare un'identità che può soltanto rimanere fluida. Sospesa tra due mondi, è logico che oscilli. Ecco che quando se ne va, l'abisso si spalanca.

"My Own People" di Yeziarska solleva questioni di pubblico e arte simili a queste. In una stanza di un casermone fatiscente, un barile da patate come

scrivania, Sophie combatte con un genere letterario straniero e con una lingua aliena. Incontriamo l'aspirante scrittrice mentre "dibatte tra sé" se intitolare il suo saggio "Credi in te stesso" o addirittura "Abbi fiducia in te stesso", e si chiede se "loro" non penseranno che abbia plagiato Emerson (232). Come studentessa assidua della scuola serale, avendo cercato forma e sostanza per il suo lavoro non nella vita ma nella letteratura, trova i propri scritti noiosi: "Non c'è niente... di vivo qui" – si lamenta, scartabellando tra i suoi appunti alla ricerca di metafore per dar vita al libro. Ma "quello che ho dentro" – esclama – "devo... tirarlo fuori, anche se mi strazia la carne, anche se mi uccide!" (229). Ma, come risultato della sua lotta, riesce solo a generare "parole piatte, morte...". Ovviamente non è questo il testo che noi leggiamo, bensì la censura di Sophie. Partecipiamo però al suo travaglio, alla sua maternità e al suo *schmerz* mentre squarcia e smembra. Nulla attecchisce finché la scrittrice non viene disturbata. La padrona di casa, entrando nella stanza, diventa inaspettatamente una levatrice e una musa.

Hannah Breineh è una persona che Sophie ha rifiutato di vedere, così come non si vede il ghetto. Sophie "sente appena le ciarle di Hannah Breineh" (227); e quando la donna le porta il tè, la scrittrice chiude le orecchie alla "geremiade" (231), "decisa a non ascoltare" (232). Mentre traffica con delle carte, "la voce di Hannah Breineh continua, ma a Sophie sembra all'inizio un ronzio debole e lontano" (232) per poi diventare un "lamento sordido" (233) una volta che la sua concentrazione è andata completamente distrutta. Se consideriamo che Hannah Breineh parla in yiddish mentre Sophie sta cercando di comporre in inglese, la pressione della voce in contrasto con l'autorità della scrittura, riusciremo a capire perché la prima viene presentata in termini non di significato ma di sonorità. Quello che abbiamo è solo suono, caricato emozionalmente, certo, (poiché lo yiddish, non l'ebraico, era

accentato al femminile), ma percepito dalla protagonista come rumore. Ovviamente il lettore la pensa in modo diverso perché fa attenzione al testo (tradotto) di Hannah Breineh, che ci parla degli orrori del lavoro minorile, della fame, della profanazione del sogno americano: “Perché sono venuta in America?” – chiede – “Cos’è la mia vita? Nient’altro che una lotta durissima e interminabile con il droghiere, il macellaio e il padrone di casa” (235).

Un altro pensionante, uno studioso che viene dalla vecchia Europa, offre il suo “canto degli oppressi”, il suo “lamento dei reietti” (248) che, insieme a quello di Hannah, mostra adesso la vita di Sophie “come figure in un libro”, portando il lettore al di là del discorso dominante, riportandolo all’infanzia, alla Polonia, dentro i millenni di storia ebraica. Lo riporta anche alla distinzione tra vita trapiantata in un altro paese e vita monolingue: imparare una seconda lingua è come tornare di nuovo bambini, indifesi, bambini che tentano faticosamente di identificare i confini tra una parola e l’altra in quel ronzio indistinto che è una lingua straniera, e anche la madrelingua, prima che riusciamo ad impararla. L’accesso alla lingua straniera passa per l’orecchio e per l’occhio che teniamo fisso sulla bocca altrui, attraverso l’immediatezza dei sensi. Per dirla con Dianne Hunter,

la soggettività costituita nel linguaggio (le relazioni sintattiche di “io” contro “tu”, “egli” contro “lei”) è sovrapposta al nostro rapporto ritmico e corporeo con la madre. Prima di entrare... nell’ordine della grammatica, esistiamo in un mondo diadico e semiotico di suoni puri e ritmi corporei, siamo tutt’uno con chi ci nutre, come immersi in un unico oceano.... La coscienza di noi stessi come esseri separati, come soggetti, è legata al nostro ingresso nell’ordine del linguaggio, in cui la parola diventa un sostituto della connessione fisica. (98-99)

Sophie supera il suo blocco di scrittura esattamente con questo movimento preliminare dall’età adulta all’infanzia, un ritorno realizzato immergendosi nel

flusso semiotico. Quando Schmendrik, lo *tzadik* [lo studioso] invita Hannah Breineh ed i suoi figli a dividere con lui il pasto della festa, invita anche la roomerkeh [l’affittacamere], il “contagio di questa ilarità improvvisa cancella dalla mente di Sophie ogni pensiero di lavoro” (239). In altre parole, le si chiede di giocare e mangiare. Il ‘succo d’uva’ e il dolce, che nessuno “osa assaggiare prima che il rituale [della condivisione] sia finito” (240), concentrano l’attenzione di Sophie sulla nutrice archetipica, la madre. Ecco che, “guardando Hannah Breineh” (241), Sophie arriva a capire che forma e contenuto le sono state date da questo ghetto-madre. “Ah, se solo potessi scrivere come Hannah Breineh parla!” – pensa. “Le sue parole danzano in una miriade di colori.... Affascinata, ascoltava Hannah Breineh.... Ogni frase piena di brio... un’estasi di creazione” (242).

Ma non a nome proprio. C’è bisogno di una narrativa della democrazia e della rappresentazione. Quando la loro festa viene interrotta da alcuni ebrei tedeschi, amministratori di un’associazione di beneficenza, che accusano Schmendrik di frode per non averli informati del suo dono culinario, Sophie continua le proteste di Hannah, gridando “Cosacchi! Aguzzini di pogrom!” (247) alle spalle dei “ben nutriti” e “gentili visitatori” che battono in ritirata. Traducendo l’esperienza nei termini della vecchia Europa, essa cancella in modo ironico lo spettro di una lettura ostile, perché *l’establishment* è formato da ebrei ma gli ebrei sono uniti. Quelle spalle, sparite su per le scale, sono sia rimpiazzate sia recuperate dal canto di Schmendrik, che porta con sé “memorie sepolte, risvegliate dalla musica, la musica secolare della razza ebraica”. Questo linguaggio liturgico, biblico, “morto”, sulla cui sonorità solo Sophie è sintonizzata – visto che le donne di solito non imparavano l’ebraico – le concede il silenzio necessario, tanto che, “in silenzio... ascoltando il ritmo del proprio cuore”, dissolta la paura del pubblico, scrive: “non sapeva se era a

Dio o all'uomo che si rivolgeva, ma continuò a scrivere per tutta la notte” (248).

All'alba si accorge che “finalmente si sta scrivendo dentro di me”, ma “non sono io, sono le loro grida, è la mia gente che grida in me! Hannah Breineh, Schmendrik, non taceranno fino a che tutta l'America non si ferma ad ascoltare” (249). Quando il soggetto agente si dissolve – “scrive se stesso in me” – l'autrice trionfa. Diventata contenitore, madre del messaggio, la donna apre la bocca e lascia che il discorso si gridi.

Questo è far nascere con una voce da creola. Come ci ricorda Judith Sanders, è l'amalgama di tradizioni culturali che ha portato all'evoluzione della letteratura yiddish in ebraico-americana. Capire meglio Yezierska significa leggere il suo bilinguismo. Yezierska non scrive nella lingua della madre, ma con essa.

(Traduzione di Alice Bartolomei)

1 Una prima stesura di questo saggio è già stata pubblicata (Levin 1994a).

2 In Russia, dopo la legislazione anti-ebraica nella zona del Pale, le leggi del maggio 1881 spinsero più di due milioni di ebrei a rifugiarsi in America. Tale cifra diminuì solo dopo che il clima xenofobo portò, nel 1924, alla restrizione dell'ingresso legale nel paese.

3 Sander Gilman, in *The Jew's Body*, discute un particolare idioma ebraico, il mauscheln, in associazione con altri elementi di un ritratto anti-semita (134-35).

4 Nella sua discussione degli autori bi- e multilingue, Elizabeth Klosty Beaujour sottolinea la sofferenza che molti associano all'esilio: “il vero problema dell'avere due lingue è l'interferenza emozionale” (40), il fatto di sentirsi colpevoli in una situazione anormale nella quale “molti scrittori bilingui esprimono la propria condizione linguistica (ed il proprio malessere) in termini di bigamia, adulterio o incesto” (41). Mi sarebbe piaciuto che Beaujour avesse applicato a queste metafore un'analisi femminista.

5 Nel suo studio delle autobiografie di donne ebree, Sally Ann Drucker fa notare come Yezierska, Antin, Cohen ed Elizabeth Stern dipendessero tutte da non-ebrei, sia che fossero dei mentori o che avessero con loro un rapporto sentimentale, per staccarsi da famiglie che ritenevano egoiste le loro ambizioni.

6 Quando si iniziavano all'ebraico i bambini di tre anni, si abbelliva ogni lettera versando sul foglio una goccia di miele, volendo simboleggiare così la dolcezza dell'apprendere. Questa tradizione rendeva il testo scritto anche un piacere per i sensi.

7 Se ne può trovare un breve panorama nella voce “Yezierska” da me curata (1994).

Giovanna Covi

Decolonializzare il soggetto dai Caraibi alle Filippine

Propongo di porre la questione della comparatistica e del femminismo in termini di traduzione, e di dare al tema di questa sezione, “Non scrivere nella lingua della madre”, il senso di un pensiero in traduzione, più che di una lingua tradotta. Questa angolazione mi consente di accomunare, anche se qui solo con un breve cenno esemplificativo, la scrittura della caraibica Jamaica Kincaid a quella della filippina Jessica Hagedorn¹. Il paragone mi interessa non tanto perché entrambe da tempo scrivono e risiedono negli Stati Uniti e quindi fanno parte di quella letteratura nazionale che Paul Lauter bene ha definito “letterature comparate americane”, ma piuttosto perché tutte e due partecipano all’articolazione del discorso femminista sulla soggettività. Questo può essere progetto comune a diverse realtà geopolitiche, etniche, culturali e anche storiche nella misura in cui si articola appunto nei termini di pensiero in traduzione e in quanto tale non omogeneizza la specificità socio-culturale di chi vi partecipa. Kincaid e Hagedorn intessono quindi un dialogo non perché entrambe parlano inglese e nemmeno perché l’inglese per entrambe è lingua di colonizzazione – non è lingua della madre – bensì perché nelle loro figurazioni della soggettività femminista sanno far emergere, accanto al superamento della dicotomia del *gender*, i tratti distintivi della propria

specificità sociale. Come la traduzione, il soggetto così articolato presenta delle caratteristiche comuni che ne garantiscono la circolazione al di fuori del proprio contesto, ma mostra anche in trasparenza gli aspetti di tale contesto, aspetti che impediscono di congelare la soggettività umana – molteplice, fluida, relativa e sempre relazionale – nella fissità di un’icona.

Voglio precisare che con traduzione intendo sottolineare un concetto che ritenga il senso della retoricità del linguaggio, quindi della sua logica e al contempo del suo silenzio, un’operazione che non ha niente a che vedere con la ricerca di sinonimi, di una sintassi, o di un po’ di colore locale. Pertanto, pensiero tradotto sarebbe da intendersi come una retorica che sappia muoversi tra e intorno alle parole e che proprio nel suo rapporto disordinato con la logica sappia creare uno spazio abitato da coloro che operano in senso etico, politico, e quotidiano. Questa definizione, che derivò dalla proposta articolata da Gayatri Spivak di mirare a una “intimità della traduzione culturale” (Spivak 1992a, 178), impone a mio avviso che l’agente di un mondo così tradotto sia proprio il soggetto femminista, il quale, pur non potendosi permettere il lusso di sottoscrivere la morte del soggetto, rifiuta di ridursi a identità fissa. Tradurre è un processo che insieme dà voce e mette sotto silenzio (Locatelli 1996), un fluttuare che deriva da una interrelazione tra più discorsi paragonabile alla politica della complessità che caratterizza il femminismo contemporaneo, una politica in perfetta sintonia con la transdisciplinarietà e la comparatistica.

Là dove traduzione equivale veramente all’intimità del pensiero tradotto, essa è strumento per dire “quelle cose per le quali prima non esisteva linguaggio” e per “creare i mezzi espressivi per una varietà di esperienze infinitamente più grande di quella fino ad ora ritenuta possibile.” Sono queste le parole con cui Angela Carter, invitando le scrittrici a scrivere in quanto

donne, sottolinea l'importanza di partecipare "al lento processo di decolonizzazione del linguaggio e delle nostre basilari abitudini di pensiero" (Carter 1983, 75); ed è questa parola carteriana - *decolonializing*, segno di un pensare tradotto – che ho scelto per descrivere l'intento della mia ricerca rivolta a isolare nella letteratura femminista contemporanea le figurazioni di una soggettività sessuata che sia forza socio-politica e si esprima in termini altri, più complessi e meno prevedibili, da quelli imposti dalla legge dicotomica del *gender*. Il "lento processo di decolonizzazione" auspicato da Angela Carter comprende una serie di punti fondamentali per la definizione del soggetto femminista:² sottolinea innanzitutto la marca politica del discorso e lo stretto rapporto tra linguaggio e politica; mette quindi in rilievo il fatto che la liberazione è un processo ed è lento, in quanto non è solo lotta di liberazione ma anche progetto socio-politico e culturale di ricostruzione; infine nella scelta, importante, dell'insolito *decolonializing* libera il discorso culturale contemporaneo dall'ambiguità suscitata dall'abuso del mistificante termine *postcoloniale*³: infatti, la radice aggettivale (*colonialize* anziché *colonize*) della parola carteriana si riferisce a tutte quelle realtà che sono state dominate, rese coloniali, e non solo alle colonie dei vari imperi storici, mentre il prefisso (*de-*) indica inequivocabilmente negazione, separazione, netto distacco da una condizione di assoggettamento, e non solo un suo superamento cronologico, come lascia credere il prefisso *post-*. Non meno importante, descrivere in termini negativi la lotta per il cambiamento delle condizioni materiali dell'esistenza e del discorso che le esprime significa evitare anche di prestabilire il raggiungimento di un obiettivo e quindi liberare il percorso dal pericolo di una politica prescrittiva e discriminante; con le parole di Angela Carter, significa evitare di diventare "legislatore dell'umanità" (Carter 1983, 75).

Certo, trovare una parola nuova non basta; si sa che tante teorie dell'ambiguità e del nomadismo non hanno cambiato di un pelo l'ambiente accademico, come se le etichette istituzionali avessero geneticamente una funzione paralizzante. Eppure, quando teoria e prassi non sono disgiunte, quando la teoria critica si coniuga con la poesia, come nella migliore tradizione del discorso femminista, si ha forte la sensazione che processo, movimento, cambiamento rimangano vivi. "Se non cambiamo il nostro modo di parlare continuiamo a riprodurre la stessa storia", ce lo ricorda anche Luce Irigaray (1992, 205): ciò significa opporre resistenza a qualsiasi linguaggio che abbia dimenticato il proprio luogo fisico e sia distante dall'espressione personale del fatto comune, che si riferisca cioè a una teoria ormai morta; significa diffidare da un pensare che non sia pensiero tradotto e in quanto tale abbia perso, come direbbe Robert Creeley, "l'infinito senso di un altro" (Covi 1988, 75), cioè della inalienabile presenza della differenza. Quando Gloria Anzaldúa dice che dobbiamo de-accademicizzare la teoria critica (1987, xxvi), penso intenda proprio abbracciare un parlare che sia sempre processo di traduzione e di trasferimento di significato e nel quale, come osserva Nomi Bhabha, scompaia l'opposizione tra politico e teoretico-retorico.

Il pensiero femminista è articolato come posizionalità che parla insieme il linguaggio della poesia e della teoria e, al pari della traduzione, non sa/può sopprimere la differenza: è una scrittura tradotta dall'ignoto che libera poesia e letteratura dalla loro prigione di estetismo e puro verbalismo. Trinh Minh-Ha dice che il pensiero femminista si pone come un momento in cui

il confine tra scritti teorici e non teorici sfuma e viene messo in discussione, al punto che teoria e poesia di necessità si mescolano, entrambe spinte dalla consapevolezza del segno e dalla destabilizzazione di significato e di soggetto scrivente. (1989, 42)

Per il femminismo che è pensiero tradotto, dunque, il comparativismo non è una scelta ma una necessità vitale. Parimenti è vitale per il soggetto femminista essere poeta/filosofo che costruisce ponti, traccia rapporti e pensi a se stessa come ad una “interprete culturale” impegnata nella performance di una traduzione che è resistenza e trasgressione ma mai assimilazione⁴; è essenziale essere colei che abita la linea di confine, il bordo in cui continuamente ricercare quel “linguaggio del terrore che è l’emozione del limite” (vedi Anzaldúa), nell’impegno a portare in superficie le “affiliazioni” tra classi sociali, gruppi, strutture politiche, ecc. – e uso il termine nell’accezione di rete di associazioni culturali, proposta da Edward Said per la creazione di una nuova cultura.

Nuove e interessanti figurazioni di soggettività così tradotte popolano la letteratura femminista contemporanea e consentono di dare corpo alle proposte sulla soggettività che vengono avanzate dalle filosofe femministe; terreno particolarmente fertile è costituito da quei testi che appartengono ad un postmodernismo della resistenza, cioè a un discorso culturale la cui dignità epistemologica deriva dall’aver abbracciato una politica della complessità⁵. Questo discorso precipita la crisi della modernità e in prospettiva femminista offre l’opportunità di decostruire l’opposizione tra sesso e *gender* (Braidotti 1991; Armstrong), cioè di impegnarsi nel lento processo di decolonizzazione da un punto di vista delle politiche sessuali; è un discorso che consente di superare una formulazione teorica che nonostante la sua utilità descrittiva di contesti patriarcali rimane troppo spesso disgiunta da prassi sociali e poetiche. La richiesta avanzata da Teresa De Lauretis di situare il soggetto del femminismo sia dentro che fuori l’ideologia, nello spazio libero che è di *gender* in quanto storicamente determinato ma anche di superamento del *gender* in quanto condizione teorica della possibilità, si può tradurre, nei

termini heideggeriani di un postmodernismo della resistenza, nella formulazione di un soggetto impegnato nella *Verwindung* del *gender*. Judith Butler ha chiaramente criticato la presunta nozione di un sesso naturale che dovrebbe precedere iscrizioni culturali di *gender*, il suo invito a considerare invece il sesso come produzione culturale e a studiare le norme che ne regolano la materializzazione mi pare restituire molteplicità, indefinibilità, corpo, sessualità – e con essa forza sovversiva – al discorso femminista. La separazione tra sesso e *gender* ha inoltre causato in seno alla critica un’anacronistica divisione tra *gender studies* e *queer studies* (Martin), troppo spesso lasciando fuori il femminismo da entrambi i campi. Una simile esclusione sembra essere avvenuta nell’ambito del discorso scientifico che, come gli studi femministi ci aiutano sempre più a chiarire (si vedano, ad esempio, Plumwood e Birke), ha come oggetto della propria indagine proprio quel sesso naturale di cui il discorso culturale non dovrebbe occuparsi. Sul modello del titolo dello studio di Tania Modleski, *Feminism Without Women*, potremmo dire che c’è il rischio di arrivare a un “feminism without sex”. Questi cenni schematici al dibattito femminista contemporaneo mostrano la necessità di superare la divisione tra natura e cultura che intrappola la soggettività in una griglia binaria, esclusiva e riduttiva. Che tale superamento si imponga come necessario ad una cultura contemporanea impegnata nel rinnovamento degli schemi della modernità, si vede chiaramente, in negativo, nel libretto-manifesto di Camille Paglia, che promuove un discorso fondamentalista e conservatore costruito sull’opposizione tra sesso, natura, femminile, e violenza, arte, maschile e sostiene che il primo non può essere compreso ed è destinato a rimanere potere oscuro, demonico, all’interno del femminismo.

A mio intendere, quando *gender* si traduce nella pluralità di differenze sessuali, c’è spazio perché l’identità diventi soggettività femminista che ha

smesso di chiedersi, “chi sono?” per interrogarsi sulla questione più vasta di, “chi sono io in questo mio temporaneo rapporto con gli altri e in questo contesto socio-politico?” Per questo, ritengo che in campo critico *gender* debba perdere la sua funzione ermeneutica universale e venire confinato a parametro descrittivo dell’analisi storica là dove si producano forme tradizionali di rappresentazione, ma se la narrazione compie lo sforzo di creare nuovi parametri, allora *gender* quale termine critico acquista una funzione censoria e normativa.

La decolonizzazione del linguaggio e del pensiero non può avvenire nel nome di un’unica bandiera, ma prende forma nell’articolarsi delle diverse realtà che propongono, traducendole, figurazioni per una teoria materialista dell’identità. Così come Adrienne Rich ci mette in guardia dalla rivoluzione che segna il passo per costruire il proprio mausoleo (1993, 57), Angela Carter ci invita a procedere senza miti. Con loro, preferisco insistere sull’idea di “processo di decolonizzazione” piuttosto che abbracciare un’immagine-guida che rischia di diventare dogma: persino figurazioni che colgono in pieno il senso del mio progetto, quali sono quella di soggetto nomade formulata da Rosi Braidotti o quella del mito della cyborg proposta da Donna Haraway, rischiano di diventare icone della soggettività, miti del femminismo, modelli prescrittivi, proprio perché la loro formulazione è di stampo puramente teorico e pertanto priva di una specificità storica e geopolitica. Molti invece sono i testi delle poetesse-filosofe femministe che ci danno le parole per contrastare il rischio di paralizzare la vivacità della teoria femminista nel dogmatismo di uno slogan critico. Essi danno letteralmente corpo alla teoria – non instaurano semplicemente un rapporto tra corpo e teoria – in quanto situano il soggetto femminista in una realtà socio-culturale ben determinata e mostrano in tal modo come la sua esistenza sia una possibilità nel presente. Le

definizioni filosofiche di soggetto femminista – per esempio nei termini di nomadico, posizionale, strategico, relazionale, migrante, di mito della cyborg – si materializzano nel “soggetto prismatico” di Jamaica Kincaid e nelle “identità hollywoodiane” di Jessica Hagedorn proprio perché possono abitare un contesto determinato. Insieme ad altre traduzioni della soggettività femminista – penso ai soggetti tatuati di Keri Hulme, al soggetto in quanto “sympathizing” di Kathy Acker, e all’Eden materialista ricostruito nei romanzi di Rikki Ducornet – queste identità trovano, nelle loro differenze interne così come nei loro punti di contatto, il modo di impedire al femminismo di diventare metafisica normativa. Eccola allora la rivoluzione che non si basa sulla costruzione del mausoleo; ed ecco la teoria-poesia che contrasta la colonializzazione del pensiero accademico, che combatte la riduzione del potenziale politico del femminismo a concetto la cui circolazione viene monopolizzata dal mercato accademico. Insieme, questi testi costituiscono il discorso di una poesia-teoria che ricerca sempre nuove articolazioni perché il suo soggetto, come un animale migratore, non ha una sola fissa dimora; questo continuo movimento fa sì che si possa sentire la voce subalterna di cui le poetesse-filosofe invocano la giusta causa. In termini gramsciani, questo discorso rappresenta il momento catartico della filosofia della prassi che consente all’intellettuale di attraversare l’estetica per entrare nel territorio proprio dell’azione politica e dell’impegno epistemico.

Insieme, nella molteplicità delle loro figurazioni, questi soggetti mantengono vivo nel femminismo un processo di creolizzazione interna che consente di pensare al potere in termini di complessità e interarticolazione storica, e di sgretolare forme tradizionali di rappresentazione per lasciare spazio a nuovi parametri di rappresentabilità e coerenza. In questo spazio, la struttura dicotomica e complementare del *gender* viene corrosa e sostituita da

immagini di una soggettività che è “sessualmente altrimenti” (Derrida 1982, 76), come nei testi di Kincaid e Hagedorn che dimostrano come sia possibile per un soggetto privo di origine e slegato da qualsiasi mito imporsi come forza sociale e politica di cambiamento.

Lucy di Jamaica Kincaid tratta il tema classico della ricerca di identità da parte di un'adolescente (Covi 1994, 1995): la voce narrante, Lucy, è una giovane nera originaria di un'isoletta dei Caraibi, che si trova a vivere negli Stati Uniti come ragazza alla pari. Due sono i modelli che le vengono proposti: quello tradizionale di “donna” rappresentato dalla madre nelle Indie Occidentali, e quello emancipato di “femminista liberale” impersonato dalla madre della famiglia statunitense che la ospita. Lucy li rifiuta entrambi, in questi termini:

Mariah voleva che noi tutti, i bambini e io, vedessimo le cose a modo suo.... Ma io già ce l'avevo una madre che mi amava, ed ero arrivata al punto di considerare il suo amore come un peso.... Ero arrivata al punto in cui sentivo che l'amore di mia madre per me era diretto soltanto a fare di me una sua eco.... Sentivo che avrei preferito essere morta piuttosto che diventare solamente l'eco di qualcuno. (35- 36; traduzione mia)

Per esprimere se stessa, Lucy deve coniugare la propria identità femminile con quella razziale e nazionale, trovare il modo di dire tre tipi di oppressione: quello sessista familiare, quello del colonialismo britannico in patria, e quello razzista nel paese di emigrazione, gli Stati Uniti. Dopo una lunga serie di autodefinizioni in negativo, Lucy ammette: “capii che stavo inventando me stessa” (134), una frase che spazza via in un colpo solo quella pietra miliare dell'autobiografia che è la nozione di referenzialità e autenticità del soggetto.

L'autobiografia che Lucy alla fine scriverà non sarà né una storia tracciata contro la propria madre né originata dalla unione con la propria madre, ma

piuttosto un racconto parallelo a quello della propria madre e di altre donne che Sidonie Smith ha teorizzato essere caratteristico della “poetica dell'autobiografia delle donne”. Tuttavia, Lucy non trova un modello di “artista” migliore di quelli di “donna” e così anche la ricerca della sua voce è segnata da un totale isolamento. Dopo avere dichiarato di amare i libri delle Brontë (149), e di procedere all'invenzione di se stessa più alla maniera di un pittore che a quella di uno scienziato (134), Lucy si libera dell'etichetta di “artista” con le seguenti osservazioni:

Sembravano dare per scontato che tutto quello che dicevano era importante. Erano artisti. Avevo sentito di gente in quella posizione. Non ne avevo mai vista nel posto da cui provengo. Notai che nella maggior parte erano uomini. Sembrava una posizione che consentiva l'irresponsabilità.... morivano pazzi, morivano indigenti, a nessuno piacevano tanto tranne che a quelli come loro. E pensai a tutta la gente nel mondo che avevo conosciuto che era diventata pazza e era morta, e che aveva bevuto troppo rum e era morta, e che era indigente e era morta, e mi chiesi se tra loro c'erano degli artisti. Chi mai l'avrebbe saputo? E pensai, io non sono un'artista, ma mi piacerà sempre essere con la gente che sta a parte. (98; traduzione mia)

A questo punto, che potremmo definire di raccordo tra essenzialismo e nominalismo, Lucy scrive se stessa incominciando proprio da quel suo nome, Lucy Josephine Potter, che da sempre lei odia perché porta il marchio dello schiavismo subito dai suoi familiari (Potter è il nome dell'inglese loro proprietario), il segno della discriminazione sofferta all'interno della propria famiglia (Josephine deriva dal nome dello zio che avrebbe dovuto lasciarle del denaro ma è invece morto dimenticandosi di lei), e la traccia del conflitto con la propria madre (dalla madre apprende di essere sempre stata un guaio di figlia, fin dal momento in cui venne concepita, e per questo fu chiamata col nome di Satana in persona: Lucy, come Lucifero). Accanto al proprio nome, Lucy scrive: “Vorrei poter amare qualcuno tanto da morirne” (162) e poi

piange fino a riempire la pagina di lacrime e trasformare tutte le parole in una grande macchia – quella “one great big blur” (163) che segna la nascita della scrittrice Lucy e chiude il testo Lucy. Questo simbolo del soggetto prismatico di Kincaid mostra come il rifiuto dell’essentialismo – sia della madre che di Mariah, per le quali vale la legge del *gender* che si pone come generatore (in virtù dell’etimologia?) di donne o femministe tutte pre-identificate – non significhi necessariamente abbracciare un nominalismo di evasione. Piuttosto significa “inventare” se stessa attraverso un processo di “re-memory”, come direbbe Toni Morrison, che è lavoro di ricerca e di rielaborazione teorica dell’esperienza personale e collettiva. Questo processo permette a Lucy di liberarsi dalla sua oppressione di donna subalterna, mantenendo a fondamento della propria identità quegli avvenimenti della storia, che pur temporanei e mutevoli rimangono incancellabili. Proprio come Paul D e Sethe alla fine del romanzo *Beloved* di Toni Morrison possono vivere da persone libere perché hanno saputo accettare la drammatica realtà di *Beloved* (Covi 1995a), Lucy riesce infine a trasformarsi da “fallimento in trionfo” perché viene a patti con tutto ciò che il suo nome rappresenta, un confronto necessario anche alla cancellazione – decolonializzazione – delle limitazioni che tale storia comporta in quella grande macchia finale.

La grande macchia su cui poggia l’identità prismatica del nuovo soggetto Lucy è paragonabile alla soggettività cibernetica proposta da Jessica Hagedorn nel suo romanzo *Dog eaters* (1994). Attraverso l’articolazione di identità fondate sui modelli proposti dalle pellicole hollywoodiane e ciò nonostante chiaramente radicate nel tessuto socio-politico di Manila, Hagedorn racconta il degrado spirituale di un paese “sedotto e abbandonato in una confusione di identità” in termini assolutamente realistici, e niente affatto ridotti a *pastiche* ludico postmoderno. Infatti, nella condizione di dipendenza politico-

economica delle Filippine dagli Stati Uniti (San Juan), Hollywood non è evasione ma segno tangibile degli effetti culturali del colonialismo che riduce Manila a “un paesaggio abitato da fantasmi e amanti del cinema” (Hagedorn 1993, 186). A sottolineare il realismo di personaggi che si identificano con Rita Hayword o Rock Hudson è innanzitutto il fatto che il testo è inondato dall’odore di cibo e che tutti, dappertutto, sono sempre occupati a mangiare. Per esprimere la soggettività in *Dog eaters*, immagine migliore della celluloide è allora il simbolo della mela morsicata della Macintosh: come ricorda Judith Halbestram, il marchio Apple collega il peccato e la conoscenza del mito della genesi a memoria e informazione, decostruendo il legame donna-natura che è alla base della struttura patriarcale. La sostituzione di Eva con un individuo cibernetico che possiede sapere proprio perché ha morso la mela, offre la possibilità di decolonizzare la soggettività rispetto allo schema “cultura contrapposta a natura” su cui poggia anche il concetto di *gender* contrapposto a sesso.

Dog eaters inizia con molte voci, incluse quelle di Rio, una ragazzina di famiglia medio-borghese che si trasferirà da Manila negli Stati Uniti e si rivelerà autrice del romanzo, e Joey, un giovane nero sotto-proletario, che vive prostituendosi e lavorando in porno-show di locali omosessuali, e infine si arruolerà tra i guerriglieri per la lotta di liberazione contro il regime dei Marcos. Nonostante entrambi siano soggetti subalterni – Rio si definisce “impotente”, “in auto-esilio”, e si “vergogna di doversi inventare la [propria] storia” (Hagedorn 1990, 5, 15, 239), e Joey non è che un ragazzo di strada, preda del peggiore sfruttamento – e malgrado alla loro identità siano offerti soltanto i modelli di un cinema che a Manila è il segno del colonialismo, alla fine entrambi si impongono come forti agenti storici di cambiamento. Rivelandosi infine autrice, anche della voce di Joey, Rio rappresenta a pieno

titolo il ruolo dell'arte alternativa in un contesto neo-coloniale proprio perché ci restituisce una realtà popolata di nuovi significati: il suo discorso è una traduzione/ trasgressione/ trasformazione, proprio come le *jeepneys* che percorrono le strade di Manila, mezzi militari allegramente decorati e utilizzati come taxi. Rio fa propria la voce di Joey nel momento in cui il ragazzo si unisce alla guerriglia: in quest'apparente contraddizione – perché privarlo di una sua voce quando acquista piena coscienza di sé? – risiede la forza del discorso di Hagedorn. Infatti, la finzione di un discorso a più voci, con Rio e Joey sullo stesso piano perché in effetti entrambi vittime di una discriminazione soprattutto sessuale, non può mantenersi nel rispetto della voce subalterna quando le strade di Rio e Joey si separano a causa della loro differenza di classe: se Rio può emigrare negli Stati Uniti, Joey non ha altra scelta che quella di nascondersi nella foresta e lottare rischiando la propria vita. Questa differenza prevale su quella sessuale tra i due principali personaggi, che invece proprio in virtù di una discriminazione sessista li aveva accomunati nella prima parte del romanzo, ma non per questo cancella un finale che è rivendicazione assolutamente femminista.

L'ultimo capitolo di *Dogeaters* è una preghiera, “Kundiman”, tributo alla Vergine così come alla madre della vendetta. Questa madre, dei tifoni così come dei melodrammi, è invocata perché perdoni “i nostri” – ma non “i loro” – “peccati” (251), mantenendo così chiara la differenza tra vinti e vincitori. A questo punto si capisce allora perché l'autrice Rio abbia situato l'episodio della presa di coscienza politica da parte di Joey a bordo di una *jeepney* che si chiama “GUILTY MOTHER” e sulla quale il ragazzo riesce per la prima volta a pronunciare il nome della propria madre. Confrontarsi con la propria madre significa quindi imparare a discriminare tra i “nostri” e i “loro peccati” e di conseguenza sapere da che parte schierarsi, così come imparare a rispettare

una madre prostituta e se stesso in quanto omosessuale. Così anche Joey a questo punto partecipa al processo di *re-memory* invocato da Toni Morrison e canta questo ritornello:

GI baby, black boy, I am the son of rock'n'roll, I am the son of R and B, I can dance well, you can all go to hell! Putang Ina Ko!

[bimbo di un GI, ragazzo nero, sono figlio del rock'n'roll, sono figlio del rhythm and blues, ballo bene, andate tutti all'inferno! Putang Ina Ko!] (205)

La capacità di discriminare tra i peccati conferisce a queste cyborg, a Rio come a Joey, con maggior forza che nel mito proposto da Haraway, il potere di imporsi come soggettività che vengono ad assumere forme diverse in un processo dinamico di rapporto tra la produzione di significati sociali e la loro condizione materiale, e di interazione tra figurazioni immaginarie ed esperienza storico-culturale.

1 Per una discussione più ampia dei parametri teorici qui accennati e per un'analisi di Thomas Pynchon, John Hawkes, Robert Creeley, Kathy Acker, Rikki Ducomet e Keri Hulme, oltre all'opera delle autrici qui presentate, rinvio al mio studio del 1995.

2 Per “soggetto femminista” intendo quel soggetto che esprime la politica della complessità invocata sia dalla scrittrice-performer Kathy Acker che dalla critica Laurie Finke e chiaramente definito nei termini di luogo della differenza, per esempio da Braidotti (1994) e da De Lauretis (1986a).

3 Esempi tra i più popolari della diffusione di un concetto di postcolonialismo caratterizzato da un'identità trascendentale e dal sostenimento dell'opposizione tra Occidente e Resto del Mondo si trovano

in Daring e in Ashcroft, Griffiths e Tiffen; tuttavia non vanno dimenticati i contributi al dibattito sul postcolonialismo che marciano la ricerca di una specificità storica e dell'impegno socio-politico, come ad esempio in Parker, Suleri e McClintock.

4 Per esempio, l'artista-performer di origine messicana Guillermo Gómez-Pena, che mette in scena un'identità multipla, un io anarchicamente trasgressivo, si definisce "an intercultural interpreter" (Gómez-Pena in Peréz-Torres 165) e il filosofo Stephen David Ross definisce la traduzione come "trasgressione della rappresentazione" (38).

5 La definizione di "postmodernismo della resistenza" è di Giuseppe Patella. Questo concetto, che Patella illustra intrecciando il discorso filosofico a quello della critica in maniera molto articolata, mi è stato utile per focalizzare la mia analisi della narrativa contemporanea su testi che costruiscono un discorso culturale sulle differenze sessuali che si articola variamente nei termini di una derisione del concetto tradizionale di *gender*, come nel caso di scrittori canonici del postmodernismo americano, quali Hawkes, Pynchon, Coover; di una corrosione del *gender*, come nel caso delle scrittrici americane postmoderniste e femministe Acker e Ducornet; di un impegno a creare nuove figurazioni delle differenze sessuali nelle opere in scrittrici postmoderniste e femministe il cui referente culturale è periferico rispetto all'assetto dell'economia mondiale e perciò nel loro discorso si impongono con forza tematiche di etnia, razza, nazionalità, quali la neozelandese, in parte maori, Hulme, la caraibica Kincaid, e la filippina Hagedorn.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1987. *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga.
- AA.VV. 1990. *Oggetto e oggettività alla luce della differenza. Mettere al mondo il mondo*. Milano: La Tartaruga.
- AA.VV. 1990a. *La metamorfosi e il testo*. Milano: Franco Angeli.
- Aaron, Jane. 1991. "The Return of the Repressed; Reading Mary Shelley's *The Last Man*". *Feminist Criticism, Theory and Practice*. A cura di Susan Sellers. Toronto: Toronto UP, 9-21.
- Achternbusch, Herbert, Cordelia Edvardson, Daniel Cohn-Bendit e Stephan Hermlin. 1986. *Reden über das eigene Land: Deutschland 4*. München: Bertelsmann.
- Acker, Kathy. 1988. Introduction. *Boxcar Bertha: An Autobiography. As Told to Dr. Ben L. Reitman*. New York: Amok.
- Alcoff, Linda. 1988. "Cultural Feminism vs. Post-structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory". *Signs* 13.3: 405-36.
- . 1991-92. "The Problem of Speaking for Others". *Cultural Critique* 20: 5-32.
- Aldiss, Brian. 1973. *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*. Garden City: Doubleday.
- . 1985. Introduction. *The Last Man*. Di Mary Shelley. London: The Hogarth P.
- Allerkamp, Andrea. 1988. "Stationen der Reise durch die Ich-Landschaften. Zwischen Arthur Rimbaud und Ingeborg Bachmann". *Literarische Traditionen heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*. A cura di Gerd Labrousse e Gerhard P. Knapp. Amsterdam: Rodopi, 159-79.
- Anon. "Hohlspiegel". 1993. *Der Spiegel* 18. 3 maggio.
- Antonini, Patrizia. 1993. *Angela Carter – una letteratura al servizio delle donne. Rivoluzione dell'archetipo femminile da Eva a Cappuccetto Rosso*. Firenze: Atheneum.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- Ariés, Philippe. 1979. *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*. Bari: Laterza.
- Armbruster, Carol. 1983. "Hélène-Clarice: Nouvelle Voix." *Contemporary Literature* 24, 2: 145-57.
- Armstrong, Nancy. 1987. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford UP.
- Arnold, Matthew. 1962. "The Function of Criticism at the Present Time". *Lectures and Essays in Criticism*. A cura di R. H. Super. Ann Arbor: U. of Michigan P.
- Arteaga, Alfred. 1994. "An Other Tongue". *An Other Tongue. Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. A cura di Alfred Arteaga. Durham: Duke UP, 9-33.
- Asche, Susanne. 1985. *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Königstein: Hainz Verlag.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theories and Practice in Post-Colonial Literature*. London: Routledge.
- Auerbach, Erich. 1968. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton UP. 1956. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Ausländer, Rose. 1984-87. *Gesammelte Werke*. 7 voll. A cura di Helmut Braun. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bachelard, Gaston. (1957). 1975. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Bachmann, Ingeborg. (1971). *Malina*. 1973. *Malina*. Trad. Maria Grazia Mannucci. Milano: Adelphi.
- Bachmann, Ingeborg. 1978. *Werke*. 4 voll. München: Piper.
- . (1961) 1985. *(Das dreißigste Jahr). Il trentesimo anno*. A cura di Magda Olivetti. Milano: Adelphi.
- Bachofen, Johann Jacob. 1989. *Il simbolismo funerario degli antichi*. Napoli: Guida.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination*. A cura di Michael Holquist. Austin: U of Texas P.
- Balzano, Wanda. 1994. "Mitotopografia di una passione: La passione della Nuova Eva di Angela Carter". *Storie di Lavoro. DWF* 1, 21: 38-57.
- Baring, Anne e Jules Cashford. 1991. *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*. London: Viking.
- Barreca, Regina. 1990. *Sex and Death in Victorian Literature*. London:

- Macmillan.
- Bassein, Ann Beth. 1984. *Women and Death: Linkages in Western Thought and Literature*. Westport, Conn.: Greenwood P.
- Bassnett, Susan. 1993. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- . 1993a. "At the Edges of the World: Drawing New Maps". *Comparative Criticism* 15: 35-56.
- Baudrillard, Jean. 1976. *L'Echange symbolique et la mort*. 1984. *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli.
- Beaujour, Elizabeth Klosty. 1989. *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*. Ithaca: Cornell UP.
- Beauvoir, Simone de. 1983. *La cérémonie des adieux, suivi de entretiens avec Jean-Paul Sartre*. Trad. Elena De Angeli. *La cerimonia degli addii*. Torino: Einaudi.
- Beil, Claudia. 1991. *Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer*. München: Tuduv Studie.
- Beller, Manfred. 1981. "Tematologia". *Teoria y praxis de la literatura comparada*. A cura di Manfred Schemeling. Barcelona: Editorial Alfa, 101-33.
- Bembo, Pietro. 1990. *Lettere, II*. A cura di Ernesto Travi. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations*. A cura di Hannah Arendt. New York: Schocken.
- Benveniste, Emile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard. 1971. *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore.
- Berger, Renate et al. A cura di. 1987. *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln: Böhlau.
- Bernheimer, Charles. A cura di. 1995. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Bernikow, Louise. A cura di. 1974. *The World Split Open. Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552-1950*. New York: Random House.
- Bhabha, Homi. 1989. "The Commitment to Theory". *Questions of Third Cinema*. A cura di Jim Pines e Paul Willemen. London: British Film Institute, 111-32.
- Bianchi, Bruna. 1988. "Un fiore senza colore". Postfazione a Droste- Hülshoff (von).
- Billi, Mirella. 1993. "L'avventura proibita; percorsi del fantastico femminile". *Percorsi*. A cura di Mirella Billi e Massimo Ferrari Zumbini. Viterbo: Betagamma, 21-46.
- Binswanger, Ludwig. (1930). 1993. *Sogno ed esistenza*. Milano: SE.
- Birke, Lynda. 1994. *Feminism, Animals and Science. The Naming of the Shrew*. Philadelphia: Open UP.
- Blixen, Karen. [Isak Dinesen]. (1934). *Seven Gothic Tales*. 1994. *Sette storie gotiche*. Trad. Alessandra Scalerò riv. Adriana Motti. Milano: Adelphi.
- . (1955). "The Blank Page". 1985. "La pagina bianca". "Albondocani". *Ultimi racconti*. Milano: Bompiani, 115-21.
- Blumberg, Jane. 1993. *Mary Shelley's Early Novels*. London: Macmillan.
- Bocchetti, Alessandra. 1995. *Cosa vuole una donna*. Milano: La Tartaruga.
- Bono, Paola. 1991. "The Passion for Sexual Difference. On (Re)Reading Angela Carter's The Passion of New Eve". *Performance/Trans-formance. Tessera* 11: 31-46.
- . A cura di. 1993. *Questioni di teoria femminista*. Milano: La Tartaruga.
- Borghi, Liana. 1991. "Finzioni extra-ordinarie. La scrittura del genere". *DWF* 13/14: 47-62.
- . 1993. "Irena Klepfisz: Accounts of Self-Enclosure". *Methodologies of Gender*. Atti dell'XI Convegno di Studi Nord-Americani. A cura di Mario Corona e Giuseppe Lombardo. Roma: Herder, 169-78.
- Bosco, Monique. 1989. *Babel-Opéra*. Laval (Québec): Trois.
- Bourland, Caroline. 1925. "Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de Mariana de Caravajal y Saavedra". *Homenaje a Menéndez Pidal*, II: 331-68.
- Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity. 1994. *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*. Milano: La Tartaruga.
- . 1992. "The Exile, the Nomad and the Migrant. Reflections on International Feminism". *Women's Studies International Forum* 15, 1.
- . 1993. "Femminismo, corporeità e differenza sessuale". Bono, 88-114.
- . 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP. 1995. *Soggetto Nomade*. Roma: Donzelli.
- Bremond, Claude. 1989. "Présentation. Perspectives sur la thématique". *Strumenti critici* IV, 2: 147-49.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester UP.
- . 1992a. s.v. "Death drive (Freud)". Wright, 52-57.
- . 1993. "Risky Resemblances: On Repetition, Mourning, and Representation". Goodwin e Bronfen, 103-29.
- Brontë, Charlotte. (1847). 1993. *Jane Eyre*. New York: Random House. 1974. *Jane Eyre*. Trad. Ugo Dettore. Milano: Garzanti.

- . 1979. *Villette*. A cura di Mark Lilly. Harmondsworth, Middx: Penguin.
- Brontë, Emily. (1847). *Wuthering Heights*. 1981. *Cime tempestose*. Trad. Rosina Binetti. Milano: Garzanti.
- Brunel, Pierre. 1974. *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Colin.
- . 1977. "Le mythe et la structure du texte". *Revue des Langues Vivantes* 43: 510-21.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- . 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge. 1996. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*. Milano: Feltrinelli.
- Cabibbo, Paola. 1993. "Spazi liminali". *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*. A cura di Paola Cabibbo. Roma: Il Calamo, 9-36.
- Calle-Gruber, Mireille e Hélène Cixous. 1994. *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris: des femmes.
- Camboni, Marina. 1990. "Il tempo in una stanza: *Bid Me to Live* di H.D.". *RSA Journal* 1: 81-98.
- . 1993. "Alchimie, miti, sogni, parole revisionarie". *Trilogia di H.D.*. A cura di Marina Camboni. Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- . 1993a. "Le parole sono farfalle. Mitopoiesi verbale nella poesia di H.D.". *Voci e silenzi. Le re-visione al femminile nella poesia di lingua inglese*. A cura di Vita Fortunati e Gabriella Morisco. Urbino: Quattro Venti, 65-80.
- . 1995. "La farfalla e l'asfodelo. Conoscenza e mito nel monologo di H.D.". *Quaderno 8*. Istituto di Lingue e Letterature Straniere, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Palermo.
- Campo, Cristina. 1991. *La tigre assente*. Milano: Adelphi.
- Camporesi, Piero. 1987. *La casa dell'eternità*. Milano: Garzanti.
- Carter, Angela. 1977. *The Passion of New Eve*. London: Victor Gollancz. 1982. *La passione della nuova Eva*. Trad. Barbara Lanati. Milano: Feltrinelli.
- . 1983. "Notes from the Frontline". *On Gender and Writing*. A cura di Michèle Wandor. London: Pandora, 69-77.
- Carvalho, Tania Franco. 1995. "Comparare i comparatismi: la letteratura comparata in America Latina". *Comparare i comparatismi*. A cura di Armando Gnisci e Franca Sinopoli. Roma: Lithos, 14-26.
- Cavarero, Adriana. 1990. *Nonostante Platone*. Roma: Editori Riuniti.
- Céline, Louis-Ferdinand. (1932). *Voyage au bout de la nuit*. 1978. *Viaggio al termine della notte*. Milano: Dall'Oglio.
- . (1938). *Mort à credit*. 1964. *Morte a credito*. Milano: Garzanti.
- Chow, Ray. 1995. "In the Name of Comparative Literature". Bernheimer, 107-11.
- Cixous, Hélène. 1979. *Vivre l'orange*. Paris: des femmes.
- . 1986. "L'approche de Clarice Lispector". *Entre l'écriture*. Paris: des femmes.
1988. "L'approccio di Clarice Lispector". Trad. Nadia Setti. *Forme della politica*. DWF 7: 35-45.
- . 1988a. "Entretien avec Hélène Cixous". *Patio*, 10: 59-76.
- . 1989. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: des femmes.
- . 1992. *Il teatro del cuore*. A cura di Nadia Setti. Parma: Pratiche.
- Cohen, Rose. 1995. *Out of the Shadow. A Russian Jewish Girlhood on the Lower East Side*. Ithaca: Cornell UP.
- Colonna, Vittoria. 1982. *Rime*. A cura di Alan Bullock. Bari: Laterza.
- Conley, Verena Andermatt. 1984. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln: U Nebraska P.
- Cottrell, Robert D. 1987. "The Problematics of Opposition in Louise Labé's 'Débat de Folie et d'Amour'", *French Forum* 12: 27-42.
- Covi, Giovanna. 1988. Interview with Robert Creeley. "Words of Poetry, Words of Theory". *Boundary 2*, 15.3/16.1 (Spring/Fall): 73-96.
- . 1994. "The Islands in New York: Jamaica Kincaid's Lucy". *Traditionalism vs. Modernism. Proc. of the Annual Conference of the German Association for the Study of the New Literatures in English, 12-15 June 1991*. A cura di Erhard Reckwitz, L. Vennarini, e C. Wegener. Essen: die Blaue Eule, 257-70.
- . 1995. *The Slow Process of Decolonializing Language: The Politics of Sexual Differences in Postmodernist Fiction*. Ann Harbor: U.M.I.
- . 1995a. "Soggettività decolonizzate, teorie storicizzate: la cyborg nelle Filippine". *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*. A cura di P. Cordin, G. Covi, P. Giacomoni, A. Neiger. Trento: Editrice U. degli Studi di Trento, 125-48.
- . 1995b. "Toni Morrison. Uno spunto per discutere di identità migranti". *Donna, Pace, Spiritualità*. A cura del Comitato per le Associazioni della Pace e dei Diritti Umani di Rovereto. Rovereto, 101-9.
- . 1996. "Jessica Hagedorn's Decolonialization of Subjectivity: Historical Agency Beyond Gender and Nation". *Nationalism and Sexuality: Crises of Identity*. A cura di Kalogeras, Yiorgos e Domna Pastourmatzi. Thessaloniki: Hellenic Association of American Studies, 63-79.
- Creeley, Robert. "Interview with Giovanna Covi". Covi 1988.
- Crowder, Diane Griffin. 1983. "Amazons and Mothers? Monique Wittig, Hélène Cixous and Theories of Women's Writing". *Contemporary Literature* 24, 2: 114-44.
- Davies, Carole. 1994. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the*

- Subject*. London: Routledge.
- Davies, Stevie. 1986. *The Idea of Woman in Renaissance Literature: The Feminine Reclaimed*. London: Harvester.
- De Lauretis, Teresa. A cura di. 1986. *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana UP.
- . 1986a. “Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts”. De Lauretis, 1-19.
- . Prefazione. (1987). 1991. *Sexual Difference. A Theory of Socio-symbolic Practice*. Bloomington: Indiana UP. Trad. ingl. di *Non credere di avere dei diritti*. Torino: Rosenberg.
- . 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana UP.
- . 1988. “The Essence of the Triangle, or Taking the Risk of Essentialism Seriously”. *Differences* 1. 2: 3-37.
- . 1994. *The Practice of Love*. Bloomington: Indiana UP.
- . 1995. *Sui Generis*. Milano: Feltrinelli.
- de Palacio, Jean. 1986. “Mary Shelley and the Last Man: a Minor Romantic Theme”. *Revue de Littérature Comparée* 42: 37-49.
- De Piaggi, Giorgio. 1993. *La conquête de l'écriture*. Fasano-Parigi: Schena-Nizet.
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil. 1971. *La scrittura e la differenza*. Trad. Giovanni Pozzi. Torino: Einaudi.
- . 1967a. *La voix et le phénomène*. Paris: P.U.F. 1968. *La voce e il fenomeno*. Trad. Gianfranco Gagliasso. Milano: Jaka Book.
- . 1982. “Choreographies”. Intervista con C. V. McDonald, *Diacritics* V, 12, 2: 66-76.
- . 1987. “Living on – Border Lines”. Harold Bloom *et al.* *Deconstruction and Criticism*. New York: Continuum.
- . 1993. *Aporias: dying – awaiting (one another at) the “limits of truth” (mourir – s’attendre aux “limites de la vérité)*. Trans. Thomas Dutoit. Stanford: Stanford UP.
- . 1995. *The Gift of Death*. Trad. David Willis. Chicago: U. Chicago P.
- Des Roches, Madeleine e Cathérine. 1993. *Les oeuvres*. A cura di Anne R. Larsen. Genève: Librairie Droz.
- Diaz-Diocaretz, Myriam. 1989. *Per una poetica della differenza*. Introd. Marina Camboni. Firenze: Estro.
- Dickinson, Emily. 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. A cura di Thomas H. Johnson. Boston: Little Brown.
- Dionisotti, Carlo. 1967. “La letteratura nell’età del Concilio di Trento”. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 227-54.
- Douglas, Mary. 1966. *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Roudedge. 1975. *Purezza e Pericolo. Un’analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Bologna: Il Mulino.
- Dowden, Ken. 1989. *Death and the Maiden. Girls’ Initiation Rites in Greek Mythology*. New York: Routledge.
- Droste-Hülshoff, Annette von. (1878). 1988. *Ledwina*. A cura di Bruna Bianchi. Milano: Se.
- Dublin, Thomas. 1995. Introduction. *Out of the Shadow. A Russian Jewish Girlhood on the Lower East Side*. Di Rose Cohen. Ithaca: Cornell UP., ix-xxi.
- Ducrot, Oswald. 1978. “Enunciazione”. *Enciclopedia Einaudi* II, 495-522.
- Ducrot, Oswald. 1980. “Analyse de textes et linguistique de l’énonciation”, O. Ducrot *et al.* 1980. *Les mots du discours*, Paris: Ed. de Minuit, 7-56.
- Duras, Marguerite. (1980). *L’Été ’80*. 1994. *L’estate ’80*. Napoli: Filema.
- . (1987). *La vie matérielle*. 1988. *La vita materiale*. Milano: Feltrinelli.
- . 1994. *Scrivere*. Milano: Feltrinelli.
- During, Simon. 1987. “Postmodernism or Post-Colonialism Today”. *Textual Practice* I,1: 32-47.
- Edvardson, Cordelia. 1984. *Bränt barn söker sig till elden*. 1992. *La principessa delle ombre*. Firenze: Giunti.
- . 1988. *Viska det till vinden*. Stockholm: Bromberg. Trad. ted. (1989) 1991. *Die Welt zusammenfugen*. München: (Hanser) dtv.
- . (1991). *Jerusalems leende*. 1993. *Jerusalems Lächeln*. Gedichte. München: Hanser.
- Eersel, Patricia van. 1989. *La sorgente nera*. Milano: Mursia.
- Elias, Norbert. 1969. *Über den Prozess der Zivilisation*. 1982. *Il processo della civilizzazione*. Bologna: Il Mulino.
- Eliot, Thomas S. 1951. “The Function of Criticism”. *Selected Essays*. London: Faber.
- Fabbri, Paolo. 1987. “A passion veduta. Il vaglio semiotico”. *Versus* 47/48, 203-33.
- Fachinelli, Elvio. 1983. *Claustrofilia*. Milano: Adelphi.
- Feinstein, Elaine. 1980. *The Feast of Eurydice*. London: Next Editions.
- . 1984. *The Border*. New York: St. Martin’s/marek.
- Felman, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Felstiner, Mary Lowenthal. 1990. “Taking her Life/History. The Autobiography of Charlotte Salomon”. *Life/Lines. Theorizing Women’s Autobiography*. A cura di Bella Brodski e Celeste Schenck. Ithaca: Cornell UP.

- . 1994. "Charlotte Salomon's Inward-turning Testimony". *Hartman*, 104-16.
- . 1994a. *To Paint Her Life. Charlotte Salomon in the Nazi Era*. New York: Harper.
- Ferguson, Margaret W. et al. 1986. *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: Chicago UP.
- Fink, Ida. 1995. *Frammenti di tempo*. Trad. Laura Quercioli Mincer. Milano: Feltrinelli.
- Finke, Laurie A. 1992. *Feminist Theory, Women's Writing*. Ithaca: Cornell UP.
- Firpo, Massimo. 1991. "Paola Antonia Negri, monaca angelica (1508- 1555)". *Rinascimento al femminile*. A cura di Ottavia Niccoli. Bari: Laterza, 35-82.
- Fisch, Audrey A., Anne K. Mellor e Esther H. Schor. A cura di. 1993. *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*. London: Oxford UP.
- Fisch, Audrey. 1993a. "Plaguing Politics: AIDS, Deconstruction and The Last Man". *Fisch*, 267-86.
- Fitz, Earl E. 1990. "Hélène Cixous's Debt to Clarice Lispector: The Case of 'Vivre l'Orange' and 'L'écriture féminine'". *Revue de Littérature Comparée* 1: 235-49.
- Foucault, Michel. 1971. "Theatrum Philosophicum". *Scritti letterari*. A cura di Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli.
- . (1954). 1993. Introduzione. *Sogno ed esistenza*. Di Ludwig Binswanger. Milano: SE.
- . 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. 1961. *L'archéologie del sapere*. Milano: Rizzoli.
- Franci, Giovanna. 1980. "Lo specchio del futuro: visione e apocalisse in *The Last Man* di Mary Shelley". *Quaderni di Filologia germanica* 1: 75-84.
- Franz, Marie-Louise von. 1984. *Incontri con la morte*. Milano: Cortina.
- Frauenrath, Mireille. 1974. *Le fils assassiné. L'influence d'un sujet donné sur la structure dramatique*. München: Fink.
- Freud, Sigmund. (1912-13). 1975. *Totem e tabù. Opere, VII*. Torino: Boringhieri.
- . (1919). 1969. "Il perturbante". *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Boringhieri.
- . (1920). 1974. *Oltre il principio del piacere*. Roma: Newton Compton.
- Friedman, Susan Stanford. 1990. *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*. New York: Cambridge UP.
- Friedrichsmeyer, Sara. 1989. "'Seeds for the Sowing': The Diary of Käthe Kollwitz". *Arms and the Woman. War, Gender, and Literary Representation*. A cura di Helen M. Cooper, Adrienne Auslander Munich e Susan Merrill Squier. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 205-24.
- Fusini, Nadia. 1986. "Mary Shelley. Il dolore". *Nomi*. Milano, Feltrinelli, 186-201.
- Gabaccia, Donna. 1994. *From the Other Side. Women, Gender & Immigrant Life in the U.S. 1820-1990*. Bloomington: Indiana UP.
- Gantz, Timothy. 1993. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Garner, Shirley Nelson, C. Kahane e M. Sprengnether. A cura di. 1985. *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca: Cornell UP.
- Gates, Barbara. 1985. *Victorian Suicide. Mad Crimes and Sad Heroines*. Princeton: Princeton UP.
- Gee, Maggie. 1981. *Dying, in Other Words*. London: Paladin.
- Gennep, Arnold van. (1909). *Les rites de passage*. 1982. *I riti di passaggio*. Torino: Boringhieri.
- Gilbert, Sandra e Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale UP.
- Gilligan, Carol. 1982. *In a different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Harvard: Harvard UP. . 1987. *Con voce di donna*. Milano: Feltrinelli.
- Gilman, Perkins Charlotte. (1892). 1988. *The Yellow Wallpaper*. London: Virago. 1976. *La carta gialla*. Milano: La Tartaruga.
- Gilman, Sander. 1991. *The Jew's Body*. New York: Routledge.
- Godard, Barbara. 1990. "Theorizing Feminist Discourse/Translation". *Translation, History & Culture*. A cura di Susan Bassnett e André Lefevere. London: Pinter, 87-96.
- Godard, Barbara. 1993. "Traduzione: soggetto/i in transito". *Bono*, 163-83.
- Gölz, Sabine. "One Must Go Quickly from One Light into Another: Between Ingeborg Bachmann and Jacques Derrida". *Higonnet* 1994, 207-23.
- Goethe, Johann Wolfgang von. (1774), 1981. *Die Leiden des Jungen Werther. Goethes Werke VI*. A cura di Erich Trunz. München: Beck.
- . 1987. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. 21 voll. München: Hanser.
- Goffman, Erving. 1961. *Encounters*, Indianapolis: Bobbs-Merrill. 1979. *Espressione e identità*. Milano: Mondadori.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis*. New York: Harper and Row.
- Goffman, Erving. 1981. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania. 1987. *Forme del parlare*. Bologna: Il Mulino
- Goldsmith Stephen. 1990. "Of Gender, Plague and Apocalypse in Mary

- Shelley's Last Man". *Yale Journal of Criticism* 4: 129-73.
- Goodwin, Sarah Webster. 1988. *Kitsch and Culture. The Dance of Death in Nineteenth-Century Literature and Graphic Arts*. New York: Garland.
- . 1994. "Cross Fire and Collaboration among Comparative Literature, Feminism, and the New Historicism". Higonnet, 247-66.
- . e Elisabeth Bronfen. A cura di. 1993. *Death and Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Gordimer, Nadine. 1987. *A Sport of Nature*. New York: Knopf.
- . 1980. *What Happened to "Burger's Daughter"*. Emmarentia, S.A.: Taurus.
- . 1988. *The Essential Gesture: Writing, Politics, and Places*. A cura di Stephen Clingman. New York: Knopf.
- . 1994. *None To Accompany Me*. New York: Farrar.
- Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Greenblatt, Stephen e Giles Gunn. A cura di. 1992. *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*. New York: M.L.A.
- Greimas, Algirdas J. 1983. *Du sens II*. Paris: Seuil. 1985. Milano: Bompiani.
- Greimas, Algirdas J. e Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette. 1986. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze: La casa Usher.
- Greimas, Algirdas J. e Jacques Fontanille. 1991. *Sémiotique des passions*, Paris: Seuil.
- Grosz, Elizabeth. 1989. *Sexual Subversions. Three French Feminists*. Sydney-London: Alien & Unwin.
- . 1990. "The Body of Signification". *Abjection, Melancholia, and Love. The Work of Julia Kristeva*. A cura di John Fletcher e Andrew Benjamin. London: Routledge.
- Guidi, José. 1980. "De l'amour courtois à l'amour sacré: La condition de la femme dans l'oeuvre de B. Castiglione". *Images de la femme dans la littérature de la Renaissance*. A cura di André Rochon. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Guillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Grijalbo.
- Guillet, Pernette du. 1968. *Rymes*. A cura di Victor E. Graham. Genève-Paris: Droz.
- Günderrode, Karoline von. 1820-1822. *Gesammelte Werke*. A cura di Leopold Hirschberg. 2 voll. Berlin: Goldschmidt-Gabrielli.
- Guthmüller, Bodo. 1994. "Nicht länger schweigen. Moderata Fontes Dialog 'Il merito delle donne'". *Die Frau in der Renaissance*. A cura di Paul Gerhard Schmidt. Wiesbaden: Harrassowitz, 157-77.
- H(ilda) D(olittle). (1916). *Sea Garden*. London: Constable. 1983. *The Collected Poems 1912-1944*.
- . (1960). *Bid Me to Live (A Madrigal)*. 1965. New York: The Dial P.
- . (1961). *Helen in Egypt*. 1974. New York: New Directions.
- . 1984. *Tribute to Freud. Writing on the Wall. Advent*. New York: New Directions. 1973. *I segni sul muro*. Trad. M. Ferretti. Roma: Astrolabio.
- . 1981. *HERmione*. New York: New Directions.
- . 1983. *The Collected Poems 1912-1944*. A cura di Louis L. Martz. New York: New Directions.
- . 1990. *Within the Walls*. Redding Ridge, Conn.: Black Swan Books.
- . 1992. *Asphodel*. Durham and London: Duke UP.
- . 1993. *Trilogia*. A cura di Marina Camboni. Caltanissetta-Roma: Sciascia. Contiene *The Walls Do Not Fall* (1944); *Tribute to the Angels* (1945); *The Flowering of the Rod* (1946).
- Haas, Erika. 1980. "Der männliche Blick der Anna Seghers. Das Frauenbild einer kommunistischen Schriftstellerin". *Notizbuch 2. VerRückte Rede – Gibt es eine weibliche Ästhetik?* A cura di Friederike Hassauer e Peter Roos. Berlin: Medusa, 134-49.
- . 1995. "'Post ins gelobte Land' - Ein Requiem". *Argonautenschiff; Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft* 4: 139-50.
- Hagedorn, Jessica. 1990. *Dogeaters*. New York: Pantheon-Random.
- . 1993. *Danger and Beauty*. New York: Penguin.
- Halbestram, Judith. 1991. "Automating Gender: Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine". *Feminist Studies* 17, 3: 439-60.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hartman, Geoffrey. 1994. "Introduction: Darkness Visible". *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. A cura di Geoffrey Hartman. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1-22.
- Haushofer, Marlen. 1969. *Die Mansarde*. 1994. *La Mansarda*. Trad. Palma Severi. Roma: e/o.
- Hausman, Carl R. 1989. *Metaphor and Art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*. Cambridge: Cambridge UP.
- Henderson, Mae G. 1995. "Introduction: Borders, Boundaries, and Frame(works)". *Borders, Boundaries, and Frames. Cultural Criticism and Cultural Studies*. A cura di Mae G. Henderson. London: Routledge, 1-30.
- Higonnet, Margaret. 1986. *Speaking Silences: Women's Suicide*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.

- . 1994. *Borderwork. Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca: Cornell UP.
- . e Joan Templeton. 1994a. A cura di. *Feminist Explorations of Literary Space*. Amherst: U of Massachusetts P.
- Hillesum, Etty. (1981). 1984. *An Interrupted Life: The Diaries of Etty Hillesum*. New York: Pantheon. 1985. *Diario 1941-43*. Trad. Chiara Passanti. Introd. Jan Gaarlandt. Milano: Adelphi.
- . (1986). 1990. *Lettere 1942-43*. Trad. e cura di Chiara Passanti. Introd. Jan Gaarlandt. Milano: Adelphi.
- Hillman, James. 1979. *The Dream and the Underworld*. New York: Harper.
- . 1992. "Healing Fiction". *Junghian Literary Criticism*. A cura di Richard P. Sugg. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 129-38.
- Höfner, Eckard. 1993. "Modellierungen erotischer Diskurse und Canzoniere-Form im weiblichen Petrarkismus". *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. A cura di Klaus W. Hempfer e Gerhard Regn. Stuttgart: Metzler, 115-45.
- Humphreys, Sally. 1981. *Mortality and Immortality: Anthropology and Archaeology of Death*. London: Academic P.
- Hunter, Dianne. 1985. "Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism: The Case of Anna O". *Garner et al.*, 89-115.
- Insana, Jolanda. 1987. *La clausura*. Milano: Crocetti.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Editions de Minuit. 1974. *Speculum*. Milano: Feltrinelli.
- . 1984. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Les Editions de Minuit. 1985. *Etica della differenza sessuale*. Milano: Feltrinelli.
- . (1994). 1995. Intervista con Elizabeth Hirsh e Gary A. Olson. *Hypatia* 2, 10: 93-114.
- . 1992. *This Sex Which is Not One*. Trad. Catherine Potter con Carolyne Burke. Ithaca: Cornell UP.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- Jaulin, Annick. 1984. *La femme et la mort*. Toulouse-Le Mirail: G.R.I.E.F.
- Johnson, Barbara. 1980. *The Critical Difference*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- . 1987. Intervento. *Criticism in Society*. A cura di Imre Salusinszky. New York: Methuen.
- . 1993. "The Last Man". *Fisch* 258-66.
- Kalikoff, Beth. 1986. *Murder and Moral. Decay in Victorian Popular Literature*. Ann Arbor: U.M.I. Research P.
- Kaplan, Marion A. 1990. "Jewish Women in Nazi Germany: Daily Life, daily Struggles", 1933-1939." *Feminist Studies* 16, 3: 579-606.
- . 1979. *The Jewish Feminist Movement in Germany: The Campaigns of the Jüdischer Frauenbund*. Westport, Conn: Greenwood.
- Keller, Catherine. 1989. "Psychocosmetics and the Underworld Connection". *Archetypal Process: Self and Divine in Whitehead, Jung and Hillman*. A cura di David Ray Griffin. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 133-56.
- Kerény, Karoly. 1976. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Princeton, N.J.: Princeton UP.
- Kertesz, Louise. 1980. *The Poetic Vision of Muriel Rukeyser*. Baton Rouge: Louisiana State UP.
- Kincaid, Jamaica. 1992. *Lucy*. New York: Farrar.
- Klepfisz, Irena. 1985. *Different Enclosures. Poetry & Prose of Irena Klepfisz*. London: Onlywomen P.
- Klüger, Ruth. 1992. *Weiter leben*. 1995. *Vivere ancora*. Trad. Andreina Lavagetto. Torino: Einaudi.
- Koch, Gertrud. 1994. "Charlotte Salomons Buch *Leben oder Theater?* als historischer Familienroman". *Stephan et al.* 103-18.
- Kofman, Sarah. 1985. *Mélancholie de l'art*. Paris: Galilée.
- Koleb, Clayton e Susan Noakes. Introduction. *The Comparative Perspective in Literature*. Ithaca: Cornell UP.
- Kollwitz, Käthe. 1983. *Catalogo della Mostra delle opere al Sagrato del Duomo*. Milano: Mazzotta.
- . 1992. *Voglio segnare questo tempo*. A cura di Eva di Stefano. Trad. Laura Auteri. Palermo: La Luna.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil. 1981. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Milano: Spirali.
- Kubler-Ross, Elisabeth. 1969. *On Death and Dying*. New York: Macmillan.
- Labé, Louise. 1986. *Oeuvres complètes. Sonnets, Élégies, Débat de Folie et d'Amour*. A cura di Francois Rigolot. Paris: Garnier Flammarion.
- Lacroix, Jean. 1991. "La divulgation de soi à l'autre ou de la raison du discours ésotérique (XVIe-XVIIe siècles)". *Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles)*. A cura di James Dauphine. Paris: Les belles Lettres, 197-216.
- Laing, R. D. (1959). *The Divided Self*. (1970). 1989. *L'io diviso*. Torino: Einaudi.
- Lambert, José. 1986. "Les relations littéraires internationales comme problème de reception". *Oeuvres & critiques XI*, 2: 173-89.
- Lamberti, Raffaella. 1993. "Individualità e pluralità: il 'Pensiero della nascita'". *Bono* 1993, 79-87.
- Langer, Lawrence L. 1975. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale UP.

- Lanser, Susan Sniader. 1994. "Compared to What? Global Feminism, Comparatism and the Master's Tools". *Higonnet*, 280-300.
- Lauter, Paul. 1990. "The Literatures of America: A Comparative Discipline". *Redefining American Literary History*. A cura di A. Lavonne Brown Ruoff e Jerry W. Ward, Jr. New York: MLA, 9-34.
- Lefèvre, Françoise. 1990. *Le petit prince cannibale*. 1993. *Il piccolo principe cannibale*. Postfazione di Lea Melandri. Padova: Franco Muzzio.
- Lessing, Doris. 1974. *The Golden Notebook*. London: Granada. 1977. *Il taccuino d'oro*. Trad. M. Serini. Milano: Feltrinelli.
- . 1974. *The Four-gated City*. London: Granada.
- Levi Della Torre, Stefano. 1994. *Mosaico. Attualità e inattualità degli ebrei*. Torino: Rosenberg.
- Levin, Tobe. 1994. "Anzia Yeziarska (1880-1970)". *Jewish American Women Writers. A Bio-Bibliographical and Critical Sourcebook*. A cura di Ann R. Shapiro et al. Westport, Conn: Greenwood.
- . 1994a. "Ästhetik einer erzwungenen Fremd/sprache. Anzia Yeziarskas Immigrantin als Schriftstellerin und Muse". *Stephan et al.*, 131-40.
- . 1995. "No Place for Identity: Jeannette Lander's Migrating Women Aesthetic". *International Women's Writing. New Landscapes of Identity*. A cura di Anne E. Brown e Marjanne E. Goozé. Westport, Conn.: Greenwood, 253-63.
- Lévinas, Emmanuel. 1991. "La Mort et le temps". *Cours de 1975-76. L'Herne 60*. Paris: Editions de l'Herne.
- Lionnet, Françoise. 1989. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell UP.
- Lispector, Clarice. 1944. *Perto do coração selvagem*. 1987. *Vicino al cuore selvaggio*. Trad. Rita Desti. Milano: Adelphi.
- . 1964. *A paix-o segundo G.H.* 1982. *La passione secondo G.H.* Trad. Adelina Aletti. Torino: La Rosa; 1991. Milano: Feltrinelli.
- Locatelli, Carla. 1994. "Enjeu critico e silenzio: il de-parlare di Samuel Beckett". *Retorica e interpretazione*. A cura di Anna Dolfi e Carla Locatelli. Roma: Bulzoni, 77-116.
- . 1995. "e/o: la parola chiave". *Anterem*, I semestre: 30-32.
- . A cura di. 1996. *Il silenzio dei testi/il silenzio della critica*. Trento: Edizioni dell'U. degli Studi di Trento.
- Lorde, Audre. 1984. "The Master's Tools will never Dismantle the Master's House". *Sister/Outsider*. Freedom, Ca.: Crossing P.
- . 1992. *Undersong: Chosen Poems Old and New*. New York: Norton.
- Lotman, Jurij M. 1985. *La semiosfera*. Venezia: Marsilio.
- Lowe, Lisa. 1991. *Critical Terrains*. Ithaca: Cornell UP.
- . 1991a. "Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Marking Asian American Differences". *Diaspora* 1, 1: 24-44.
- Lukács, György. (1920). 1994. *Teoria del Romanzo*. Parma: Nuove Pratiche.
- Luke, Hugh M., jr. 1966. "The Last Man: Mary Shelley's Myth of the Solitary". *Prairie Schooner* 39: 316-27.
- Luna, Lola. 1993. Introducción. *Valor, agravio y mujer* di Ana Caro de Mallén. Madrid: Castalia.
- Maclean, Ian. 1980. *The Renaissance Notion of Women: A Study in the Fortunes of Scholasticism and the Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge UP.
- Magris, Claudio. 1986. *Danubio*. Milano: Garzanti.
- Majundar, S. 1987. *Comparative Literature Indian Dimension*. Calcutta: Papyrus.
- Mansfield, Katherine. 1991. "Prelude". *The Garden Party and Other Stories*. New York: Knopf. 1979. "Preludio". *Tutti i racconti di Katherine Mansfield*. Trad. Floriana Bossi. Milano: Adelphi.
- Marino, Adriano. 1982. *Etiemble ou le comparatisme militant*. Paris: Gallimard.
- . 1990. "La 'letteratura europea' oggi". *Quaderni di Gaia* 1: 103-14.
- Martin, Bidy e Chandra Talpade Mohanty. 1986. "Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?" *De Lauretis*, 191-212.
- Martin, Bidy. "Sexualities Without Genders and Other Queer Utopias". *Diacritics* 24, 2-3: 104-21.
- Marx, Barbara. 1985. "Zwischen Frauenideal und Autorenstatus. Zur Präsentation der Frauenliteratur in der Renaissance" *Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. A cura di Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler, 35-57, 511-13.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. 1989. "La parole chétive. Le 'Rymes' de Pernette du Guillet". *Littérature* 73: 47-60.
- . 1990 "Parole d'Echo? Pernette au miroir des 'Rymes'". *L'Esprit Créateur* 30, 4: 61-71.
- . 1990a. "Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé". *Louise Labé, les voix du lyrisme*. A cura di Guy Demerson. Sainte-Etienne-Paris: Editions du CNRS, 189-206.
- Matraini, Chiara. 1989. *Rime e Lettere*. A cura di Giovanna Rabitti. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Matt, Peter von. 1989. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München: Hanser.
- Mazzanti, Roberta. 1988. "Dalla Stanza gialla alla Terra di lei: tappe del viaggio di costruzione di sé di Charlotte Perkins Gilman". *Identità e scrittura. Studi sull'autobiografia Nord-Americana*. A cura di Lucia

- Accardo, O. Marotti e I. Tattoni. Roma: Bulzoni.
- McClintock, Anne. 1992. "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Postcolonialism'". *Social Text* (Spring): 1-15.
- Meese, Elisabeth. 1992. *(Sem)Erotics: Theorizing Lesbian Writing*. New York: New York UP.
- . e Alice Parker. 1992a. *Feminist Critical Negotiations*. Philadelphia: Benjamins North America.
- Melloni, Alessandra. 1976. *Il sistema narrativo di Maria de Zayas*. Torino: Quaderni ibero-americani.
- Mellor, K. Anne. 1988. *Mary Shelley: Her Life, Her Fictions and Her Monsters*. London: Methuen.
- . 1993. Introduction. *The Last Man* di Mary Shelley. Nebraska UP.
- Meneghello, Luigi. 1993. *Il dispatrio*. Milano: Rizzoli.
- Merini, Alda. 1953. *La presenza di Orfeo*. Milano: Scheiwiller.
- Miller, Joyce. 1993. "In the Margins of Amatory Discourse. The 'Responses' of Pernette du Guillet". *Sixteenth Century Journal* 24, 2: 351-68.
- Millu, Liana. 1979. *Il fumo di Birkenau*. Firenze: Giuntina.
- Milton, Sybil. 1984. "Women and the Holocaust: The Case of German and German-Jewish Women". *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*. A cura di Renate Bridenthal, A. Grossmann e M. Kaplan. New York: Monthly Review P., 297-333.
- Miner, Earl. 1990. *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton UP.
- Missac, Pierre. 1995. *Walter Benjamins Passages*. Trad. ingl. Shierry Weber Nicholzen. Cambridge, Mass.: MIT P.
- Mizzau, Marina. 1979. *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1987. "Silenzio a due voci". *Inchiesta*, luglio-settembre.
- Modleski, Tania. 1991. *Feminism Without Women*. New York: Routledge.
- Moers, Ellen. 1977. *Literary Women: The Great Writers*. London: The Women's P.
- Moi, Toril. 1985. "Hélène Cixous: an imaginary utopia". *Sexual/Textual Politics*. London: Methuen, 102-26.
- Monti, Silvia. 1990. "Il mito di Psiche e il suo rovesciamento: tre testi barocchi". AA.VV. *Le metamorfosi e il testo*, 17-46.
- Morante, Elsa. 1982. *Aracoeli*. Torino: Einaudi.
- . *Opere*, I. 1988. A cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- . *Diario 1938*. 1989. A cura di Alba Andreini. Torino: Einaudi.
- Moretti, Franco. 1993. "La letteratura europea". *Storia d'Europa*. Torino: Einaudi, 837-66.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. New York: Knopf. 1988. *Amatissima*. Trad. G. Natale. Milano: Frassinelli.
- Motte Fouqué, Friedrich, de la. (1811). 1989. *Ondina*. Milano: TEA.
- Muraro, Luisa. 1987. "Commento alla Passione secondo G.H". *Responsabilità politica*. DWF 5-6: 65-78.
- . 1991. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- . 1993. "L'amore come pratica politica: l'esempio dell'amore femminile per la madre". Bono, 187-93.
- Naginski, Isabelle Hoog. 1990. *George Sand. Writing for her Life*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Nash, Jerry C. 1990. "'Exercant oeuvres viriles'. Feminine Anger and Feminist (Re)Writing in Hélienne de Crenne". *L'Esprit Créateur* 30, 4: 38-48.
- Negron, Mara. 1993. "Une approche éthico-politique. L'exemple de Clarice Lispector". *Mises en scène d'écrivains*. Grenoble-Sainte-Foy (Québec): Le Griffon d'argile-Presses Universitaires de Grenoble, 163-79.
- Neuman, Shirley. A cura di. 1991. *Autobiography and Questions of Gender*. London: Cass.
- Niccoli, Ottavia. 1988. "Il corpo femminile nei trattati del Cinquecento". *Il corpo delle donne*. A cura di Gisela Bock, G. Nobili, O. Niccoli. Ancona: Transeuropa, 23-43.
- Oates, Joyce Carol. 1968. *Expensive People*. Greenwich, Conn.: Fawcett.
- . 1975. *The Assassins*. Greenwich, Conn.: Fawcett.
- Ocampo, Silvina. 1987. *Y así sucesivamente*. 1989. *E così via*. Trad. Alessandro Meregalli e Angelo Morino. Torino: Einaudi.
- Ortese, Anna Maria. 1987. *In sonno e in veglia*. Milano: Adelphi.
- Paglia, Camille. 1994. *Sex and Violence: or Nature and Art*. Harmondsworth, Middx: Penguin.
- Paley, Morton D. 1993. "The Last Man: Apocalypse Without Millennium". Fisch, 107-23.
- . 1994. Introduction. *The Last Man*. Di Mary Shelley. London: Oxford UP.
- Palmieri, Maria Teresa. 1982. *Dialoghi sulla morte*. In collaborazione con Francesco Campione. Bologna: Cappelli.
- Parker, Kenneth. 1995. "Very Like a Whale: Post-Colonialism Between Canonicities and Ethnicities". *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 1, 1: 155-74.
- Paschetto, Anna. 1983. "Un primo e un ultimo uomo: il problema Mary Shelley da *Frankenstein* a *L'ultimo uomo*". *Sheherazade in Inghilterra*. A cura di Patrizia Nerozzi Bellman. Milano: Cisalpino-Goliardica, 143-81.
- Patella, Giuseppe. 1990. *Per un postmodernismo della resistenza*. Roma: Studium.

- Paucker, Arnold. A cura di. 1986. *The Jews in Nazi Germany, 1933- 1938*. Tübingen: Mohr.
- Pellegrini, Ernestina. 1993. "Voci di donne". *Cartolaria. Almanacco di letteratura*. Pesaro: Flaminia, 59-71.
- Perez-Torres, Rafael. 1993-94. "Nomads and Migrants: Negotiating a Multicultural Postmodernism". *Cultural critique* (Winter): 161-89.
- Phillippy, Patricia. 1992. "Altera Dido': The Model of Ovid's 'Heroides' in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco". *Italica* 69: 1-18.
- Pile, Steve e Nigel Thrift. A cura di. 1995. *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*. London: Routledge.
- Pira, Paola e Lucia Venini. 1985. "Le immagini e il vissuto della morte nell'uomo: dal biologico al culturale". AA.VV. *La morte oggi*. Milano: Feltrinelli, 142-58.
- Plath, Sylvia. 1963. *The Bell Jar*. 1979. *La campana di vetro*. Trad. Davia Menicenti. Milano: Mondadori.
- . 1976. *Lady Lazarus e altre poesie*. Trad. Giovanni Giudici. Milano: Mondadori.
- Plumwood, Val. 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. Londra: Routledge.
- Pozzi, Giovanni. 1993. *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi.
- Pratt, Marie Louise. 1995. "Comparative Literature and Global Citizenship". Bernheimer, 58-73.
- Profeti, Maria Grazia. 1970. *Montalban: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Cursi.
- . 1976. *Paradigma y desviación*. Barcelona: Planeta.
- . 1986. "Los parentescos ficticios desde una perspectiva femenina: María de Zayas y Mariana de Caravajal ". *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. A cura di Augustin Redondo. Paris: Publications de la Sorbonne, 239-46.
- . 1988. Introduzione. *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. Di Mariana de Caravajal. Milano: Franco Angeli, 12-25.
- . 1991. Introduzione. *Novelle per Marzia Leonarda* di Lope de Vega. Venezia: Marsilio, 8-50.
- . 1995. "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. A cura di Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 235-84.
- Purkiss, Diane. 1992. "Women's Rewritings of Myth". *The Feminist Companion to Mythology*. A cura di Carolyne Larrington. London: Pandora, 440-57.
- Raimbault Ginette. 1978. *Il bambino e la morte*. Firenze: La Nuova Italia.
- Rhys, Jean. (1939). *Good Morning, Midnight*. 1993. *Buongiorno, Mezzanotte*. Trad. M. Silvera. Milano: Bompiani.
- . (1966). *Wide Sargasso Sea*. New York: Norton. 1982. *Il grande mare dei sargassi*. Trad. Adriana Motti. Milano: Adelphi.
- Rice, Anne. 1976. *Interview with the Vampire*. 1977. *Intervista col vampiro*. Milano: Bompiani.
- Rich, Adrienne. 1978. *The Dream of a Common Language*. New York: Norton.
- . 1984. *The Fact of a Doorframe*. New York: Norton.
- . 1986. *Your Native Land, Your Life*. New York: Norton.
- . 1991. *An Atlas of the Difficult World. Poems 1988-1991*. New York: Norton.
- . 1993. *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. New York: Norton.
- Richardson, Ruth. 1989. *Death, Dissection and Destitute*. Harmondsworth, Middx: Penguin.
- Richardson, Samuel. (1747-48). 1985. *Clarissa; or The History of a Young Lady*. Harmondsworth, Middx: Penguin.
- Rilke, Rainer Maria. 1978. *Poesie*. Torino: Einaudi. Trad. Giaime Pintor.
- Ross, Stephen David. 1990. "Translation as Transgression". *Hermeneutics and the Poetic Motion: Translation Perspectives V*. A cura di Dennis Schmidt. Albany: SUNY P, 25-42.
- Rosselli, Amelia. 1992. *Sleep. Poesie in inglese*. Milano: Garzanti.
- Rossum-Guyon, Françoise von e Myriam Diaz-Diocaretz. A cura di. 1990. *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Amsterdam: Rodopi.
- Rukeyser, Muriel. 1936. "Barcelona, 1936". *Life and Letters Today*, XV: 28-33.
- . 1949. *The Life of Poetry*. New York: Win. 1974. New York: Morrow.
- . 1974. "We Came for Games". *Esquire* LXXXII: 192-94.
- . 1978; 1982. *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*. New York: McGraw-Hill.
- Russ, Joanna. 1978. *Kittatinny. A Tale of Magic*. New York: Daughters
- Sacerdoti Mariani, Gigliola. 1990. "Barcelona, 1936. - A 'moment of proof' for Muriel Rukeyser". *The City as Text. Atti del X Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani*. A cura di Angela Vistarchi. Sassari: Chiarella, 387-96.
- . 1993. "Muriel Rukeyser, 'held among wars'". *Methodologies of Gender. Atti dell'XI Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani*. A cura di Mario Corona e Giuseppe Lombardo, Roma: Herder, 505-13.
- . 1995. "Muriel Rukeyser, 'dalle trincee della poesia'". *La guerra civile spagnola tra politica e letteratura*. A cura di Gigliola Sacerdoti Mariani, A. Colombo e A. Pasinato. Firenze: Shakespeare & Company, 51-62.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon. 1990. *Orientalismo*.

- Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1983. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP.
- . 1993. *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus.
- Salomé, Lou Andreas. 1900. *Gedanken über das Liebesproblem*. 1985. *Riflessioni sull'amore*. Trad. Jutta Prasse e Clara Morena. Roma: Editori Riuniti.
- Salomon, Charlotte. 1963. *Charlotte. A Diary in Pictures*. Commento Paul Tillich; introd. Emil Straus. London: Collins. 1963. Trad. *Charlotte Salomon. Diario in figure*. Introd. Carlo Levi. Milano: Bompiani.
- . 1981. *Charlotte: Life or Theater? An Autobiographical Play by Charlotte Salomon*. Introd. Judith Herzberg; trad. Leila Vennewitz. Stampato in associazione con Gary Schwartz. London: Alien Lane; New York: Viking.
- San Juan, Epifanio, Jr. 1992. *Racial Formations/Critical Transformations: Articulations of Power in Ethnic and Racial Studies in the United States*. New Jersey: Humanities.
- . 1995. *Hegemony and Strategies of Transgression: Essays in Cultural Studies and Comparative Literature*. Albany: State U of New York P.
- Sand, George. (1842-1843). 1988. *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*. 3 voll. A cura di Simone Vierne e René Bourgeois. Grenoble: Les Éditions de l'Aurore.
- Sanders, Judith. 1995. "Anzia Yezierska Reconsidered in the Context of Yiddish Literature". Presentazione al convegno M.L.A., Chicago.
- Sbisà, Marina. 1985. "Fra interpretazione e iniziativa". *Le donne e i segni*. A cura di Patrizia Magli. Ancona: Transeuropa: 38-49.
- Sbisà, Marina e Paolo Fabbri. 1985. "Appunti per una semiotica delle passioni". *Aut Aut* 208:101-18.
- Sbisà, Marina. 1989. *Linguaggio, ragione, interazione*. Bologna: Il Mulino.
- Sbrana, Silvia. 1995. "Leben? oder Theater? L'autobiografia corale di Charlotte Salomon". AA.VV. *Le parole di Cassandra*, s.p. Firenze.
- Scheurmann, Ingrid e Konrad. A cura di. 1993. *For Walter Benjamin*. Bonn: AsKi.
- Schierse, Leonard Linda. 1991. *Testimone del fuoco*. Roma: Astrolabio.
- Schleunes, Karl. 1970. *The Twisted Road to Auschwitz: Nazi Policy toward German Jews. 1933-1939*. Urbana: U. Illinois P.
- Schlienz, Gisela. 1989. "Ich liebe, also bin ich". *Leben und Werk von George Sand*. München: Beck.
- Schneider, Helga. 1995. *I roghi di Berlino*. Milano: Adelphi.
- Schor, Naomi. 1985. "Eugénie Grandet: Mirrors and Melancholia". *Garner et al.*, 217-37.
- Schrade, Andreas. 1993. *Anna Seghers*. Stuttgart: Metzler.
- Schulz, Genia. "Geschriebene Bilder – gemalte Schrift. Impromptu zum Singspiel *Leben oder Theater?* von Charlotte Salomon". *Stephan et al.*, 119-30.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1992. "Gender Criticism". *Greenblatt e Gunn*. 271-302.
- Seghers, Anna. (1942). *Das siebte Kreuz*. 1958. *La settima croce*. Milano: Mondadori
- . 1962. *Werke in zehn Bänden*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- . 1965. *Die Kraft der Schwachen*. Berlin-Ost: Luchterhand.
- . 1975. *Fünf Erzählungen*. Stuttgart: Reclam.
- . (1929). *Aufstand der Fischer von Sancta Barbara*. 1976. *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara*. Torino: Einaudi.
- . 1963. *Transit*. 1985. *Transito*. Trad. Mario Ramous. Introduzione di Christa Wolf. Roma: e/o.
- Segre, Cesare. 1981. "Tema/motivo". *Enciclopedia Einaudi*, 14. Torino: Einaudi.
- . 1987. "Introduzione". *L'atto della lettura*. Di Wolfgang Iser. Bologna: Il Mulino.
- Sereni, Vittorio. (1964). 1973. *Ritorno dalla notte*. Padova: Liviana.
- Serrano y Sanz, Manuel. 1905. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, I*. Madrid.
- Serrate, Natalie. 1968. *Entre la vie et la mort*. Paris: Gallimard.
- Setti, Nadia. 1994. "Origines de l'écriture". *Lectures de la différence sexuelle*. Paris: des femmes.
- Shelley, Mary. (1818). *Frankenstein*. 1982. *Frankenstein*. Trad. Chiara Zanolli e Laura Ceretti. Milano: Mondadori.
- Shiach, Morag. 1991. *Hélène Cixous. A Politics of Writing*. London: Routledge.
- Shloss, Carol. 1987. *In Visible Light*. New York: Oxford UP.
- Showalter, Elaine. 1985. "Feminist Criticism in the Wilderness". *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. A cura di Elaine Showalter. New York: Pantheon, 243-70.
- Smith, Marc. 1988. "Familiarité française et politesse italienne au XVIIe siècle". *Revue d'Histoire diplomatique* 102, 3-4: 193-232.
- Smith, Sidonie. 1987. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana UP.
- Snyder, Robert Lance. 1978. "Apocalypse and Indeterminacy in Mary Shelley's *The Last Man*". *Studies in Romanticism* 17: 435-52.
- Somville, Léon. 1977. "Avant-propos". *Revue des langues vivantes* 43: 450-51.
- Sontag, Susan. (1967). *Death Kit*. 1973. *Il kit della morte*. Torino: Einaudi.
- . 1977. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar. 1992. *Malattia come metafora. AIDS e cancro*. Torino: Einaudi.

- Spitz, Ellen Handler. *Image and Insight. Essays in Psychoanalysis and the Arts*. New York: Columbia UP, 1991.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "French Feminism in an International Frame". In *Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 134-53.
- . 1989. "Feminism and Deconstruction Again: Negotiating with Unacknowledged Masculinism". *Between Feminism and Psychoanalysis*. A cura di Teresa Brennan. London: Routledge.
- . 1990. *The Post-Colonial Critic*. London: Routledge.
- . 1992. "Cixous sans frontières". *Du féminin*. Grenoble-Sainte-Foy (Québec): Le Griffon d'argile-Presses Universitaires de Grenoble, 65-81.
- . 1992a. "The Politics of Translation". *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*. A cura di Barret, Michèle e Anne Phillips. Palo Alto, CA: Stanford UP, 177-200.
- Staël, Germaine de. (1807). *Corinne; ou l'Italie*. (1961). 1987. *Corinna, o l'Italia*. Trad. Luigi Pompilj. Roma: Casini.
- Stafford, Fiona. 1994. *The Last of the Race. The Growth of a Myth from Milton to Darwin*. Oxford: Clarendon, 197-231.
- Stanton, Donna C. 1986. "Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva". *The Poetic of Gender*. A cura di Nancy K. Miller. New York: Columbia UP, 157- 82.
- Stein, Gertrude. (1926). 1967. "Composition as Explanation". *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1911-45*. A cura di Patricia Meyerowitz. Harmondsworth, Middx: Penguin.
- . (1936). 1973. *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
1980. *La storia geografica dell'America o il rapporto della natura umana con la mente umana*. Trad. Giulia Niccolai. Milano: La Tartaruga.
- Steiner, George. (1994). 1995. *Che cos'è la letteratura comparata?* Firenze: Polistampa.
- Steiner, Wendy. 1988. *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: Chicago UP.
- Stephan, Alexander. 1980. *Anna Seghers im Exil*. Bonn: Bouvier.
- Stephan, Inge, Sabine Schilling e Sigrid Weigel. A cura di. 1994. *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*. Köln: Böhlau.
- Sterrenburgh, Lee. 1978. "The Last Man: An Anatomy of Failed Revolutions". *Nineteenth Century Fiction* 30: 324-47.
- Stimpson, Catharine R. 1992. "Feminist Criticism". Greenblatt e Gunn, 251-70.
- Suleiman, Susan Rubin. 1985. "(Ri)scrivere il corpo: poetica e politica dell'eroticismo femminile". *Le donne e i segni*. A cura di Patrizia Magli, Ancona: Il lavoro editoriale, 78-94.
- . 1986. "(Re)writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism". *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. A cura di Susan Rubin Suleiman. Cambridge, Mass.: Harvard UP., 7-29.
- Suleri, Sara. 1992. "Woman Skin Deep: Feminism and the Post-Colonial Condition". *Critical Inquiry* (Summer): 756-69.
- Svandrlik, Rita. A cura di. 1992. *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*. Urbino: Quattro Venti.
- . 1993. "Die Fremde als Bestimmung". Ingeborg Bachmann und Elsa Morante". *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*. A cura di Dirk Göttsche e Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen und Neumann, 365-80.
- . 1995. "The Compromise of Demeter and its Consequences. Images of a Descent to the Underworld in Women's Literature". *Travelling Through European Feminisms: Cultural and Political Practices*. A cura di Ghaïss Jasser et al. Utrecht: W.I.S.E., 104-12.
- Tannen, Deborah. 1990. *You just don't understand*. New York: Ballantine Books.
- Tedeschi, Giuliana. 1991. *C'è un punto della terra...* Firenze: Giuntina.
- Terracini, Lore. 1988. "Le invarianti e le variabili dell'inganno". *I codici del silenzio*. Torino: Edizioni dell'Orso, 73-78.
- Thürmer-Rohr, Christina. 1987. *Vagabundinnen. Feministische Essays*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- Tomasevskij, Boris. 1978. *Teoria della letteratura*. Milano: Feltrinelli.
- Treder, Uta. 1993. *Il re nero. Saggi di letteratura femminile tedesca*. Roma: Editori Riuniti.
- Trinh, Minh-Ha, T. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana UP.
- . 1991. *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. London: Routledge.
- Turner, Victor. 1967. "Betwixt and Between: the Liminal Period in the Rites of Passage". *The Forest of Symbols. Aspects of Ndemba Ritual*. Ithaca: Cornell UP. Trad. 1979. *La foresta dei simboli*. Brescia: Morcelliana.
- Valduga, Patrizia. 1991. *Donna di dolori*. Milano: Mondadori.
- Vermeule, Emily. 1979. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: U of California P.
- Vierne, Simone. 1988. Prefazione. Sand.
- Violi, Patrizia. 1988. *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*. Verona: Essedue.
- Virgillito, Rina Sara. 1954. *I giorni del sole*. Urbino: Istituto Statale d'Arte.

- . *Incarnavazioni del fuoco*. 1991. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Vovelle, Michel. 1986. *La Morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*. Bari: Laterza.
- Wagar, W. Warren. 1982. *Terminal Visions: The Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana UP.
- Weigel, Sigrid. 1990. *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- West, Candace e Don Zimmerman. 1987. "Doing Gender". *Gender & Society* 1: 125-51.
- Wharton, Edith. (1937). *Ghosts*. 1995. *Storie di fantasmi*. Trad. Gabriella Ernesti. Milano: Bompiani.
- Wilcox Helen, et al. 1990. *The Body and the Text. Hélène Cixous, Reading and Teaching*. London: Harvester.
- Winterson, Jeanette. 1993. "The Poetics of Sex". *The Penguin Book of Lesbian Short Stories*. A cura di Margaret Reynolds. New York: Viking, 311-20.
- Wirth-Nesher, Hana. 1990. "Between Mother Tongue and Native Language: Multilingualism in Henry Roth's Call It Sleep". *Prooftexts* 10: 297-312.
- Wolf, Christa. 1981. *Lesen und Schreiben*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- . 1983. *Kassandra*. 1984. *Cassandra*. Trad. a cura di Anita Raja. Roma: e/o.
- Wolfson, Louis. 1970. *Le Schizo et les Langues*. Paris: Gallimard.
- Woolf, Virginia. (1919). *The Mark on the Wall*. Richmond: The Hogarth Press.
- . 1980. *Lunedì o martedì. Tutti i racconti*. Milano: La Tartaruga.
- . (1928). 1992. *A Room of One's Own – Three Guineas*. Oxford: Oxford UP.
- . 1995. *Una stanza tutta per sé*. Trad. Maria Antonietta Saracino. Torino: Einaudi-Serie bilingue.
- . 1973. *A Writer's Diary*. 1981. *Diario di una scrittrice*. Milano: Mondadori.
- . 1976. *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings*. 1977. *Momenti di essere*. Trad. Adriana Bottini. Milano: La Tartaruga.
- Wright Jones, Julianne e Francois Rigolot. 1990. "Les irruptions de Folie. Fonction idéologique du 'porteparole' dans les 'Oeuvres' de Louise Labé". *L'Esprit Créateur* 30, 4: 72-84.
- Wright, Elizabeth. A cura di. 1992. *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Oxford: Blackwell.
- Yandell, Cathy. 1990. "Of Lice and Women: Rhetoric and Gender in 'La Puce de Madame Des Roches'", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 20, 1: 123-35.
- Yeziarska, Anzia. 1985. "My Own People". *Hungry Hearts and other Stories*. New York: Persea, 316-35.
- . 1985a. "Wild Winter Love". *Hungry Hearts and other Stories*. New York: Persea, 224-49.
- Young-Bruehl, Elisabeth. 1982. *Hannah Arendt. For Love of the World*. New Haven: Yale UP.
- Yourcenar, Marguerite. 1985. *Il tempo, grande scultore*. Torino, Einaudi.
- Zaccaria, Paola. 1992. *Forme della ripetizione. Le ipertrofie di Poe, i deficit di Beckett*. Torino: Tirrenia Stampatori.
- . 1993. "Doris Lessing: dal taccuino privato all'etica delle differenze". *Segni eretici: scritture di donne fra autobiografia, etica e mito*. A cura di Paola Zaccaria e Paola Calefato. Bari: Adriatica, 29-43.
- . 1995. *A lettere scarlatte. Poesia come stregoneria*. Milano: Franco Angeli.
- Zancan, Marina. 1983. "La donna nel 'Cortegiano' di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell'immagine di corte". *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. A cura di Marina Zancan. Venezia: Marsilio, 13-56.
- . 1993. "Le rime di Gaspara Stampa". *Letteratura italiana. Le opere, II*. Torino: Einaudi, 407-32.
- Zimmermann, Margarete. 1993. "Literarische Variationen über das Thema der Geschlechter im XVII Jahrhundert". *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. n.s. 42, 3: 257-74.

Indice dei nomi citati

L'indice dei nomi di persona, di personaggi e divinità anche mitologiche, di luoghi e di concetti significativi dell'edizione 1996 è qui riportato in quanto rappresentativo dell'architettura complessiva dell'opera e per agevolare la funzione "cerca" dell'edizione elettronica.

Abiezione
Accademia Prussiana di Belle Arti
Ackerman, Chantal
Adamo
Ade
AIDS
Alcoff, Linda
Aldington, Richard
Aldiss, Brian
Allerkamp, Andrea
amazzone
Amazzoni
Amore
Amore e Psiche
Andreini, Alba
angelo
Angoulème, Marguerite de, regina di Navarra
Antonicelli, Franco
Antonini, Patrizia
Antonioni, Michelangelo
Anzaldúa, Gloria
apartheid
Apollinare, Guillaume
Apollo
aporie
appartenenza
Apple

Apuleio
Aragona, Tullia di
Arendt, Hannah
Argo
Arianna
Arnold, Matthew
Arteaga, Alfred
Artemide
assassini
assimilazione
Auerbach, Erich
Auschwitz
Ausländer, Rose
autobiografico
autoritratto

Bachelard, Gaston
Bachmann, Ingeborg
Bachofen, Johann Jacob
Bakhtin, Mikhael
Balzano, Wanda
Bandello, Matteo
Banti, Anna
Barreca, Regina
Bassein, Beth Anne
Bassnett, Susan
Bauhaus
Baumann, Janina
Beaujour, Elizabeth Klosty
Beauvoir, Simone de
Beethoven, Ludwig van
Bella Addormentata
Bembo, Pietro
Benjamin, Walter
Benstock, Shari
Benveniste, Emile
Bergstrom, Janet
Berlino
Bernikow, Louise
Beuys, Joseph
Bhabha, Homi

bilinguismo
Billi, Mirella
Binswanger, Ludwig
Blake, William
Blixen, Karen
blocco di scrittura
Boccaccio, Giovanni
Boch, Otto
Boemia
Bono, Paola
Borghi, Liana
Bosco, Monique
Bradamante
Braidotti, Rosi
Bronfen, Elisabeth
Brontë, sorelle
Brontë, Charlotte
Brontë, Emily
Bruck, Edith
Brueghel, Pieter
Burke, Edmund
Butler, Judith
Byron, George Gordon

Cabibbo, Paola
Calzabigi, Raniero da
Camboni, Marina
Campo, Cristina
Camporesi, Piero
caos
Caravajal, Mariana de
Carpi, Aldo
Carter, Angela
Carvalho, Tania Franco
Cassandra
Castiglione, Baldassarre
Cavarero, Adriana
Céline, Louis-Ferdinand
Chagall, Marc
Chow, Rey
cinema

Cixous, Hélène
Claudius, Matthias
Cohen, Rose
Coleridge, Samuel Taylor
Colonna, Vittoria
comunismo
condizione diasporica
contaminazione
continuum
Cornell, Sarah
creolizzazione
cyborg

Dafne
Danae
Dante
De Chirico, Giorgio
De Lauretis, Teresa
De Zordo, Ornella
decolonizzazione
decostruzione
Defoe, Daniel
Deledda, Grazia
Deleuze, Jacques
Demetra
Derrida, Jacques
deserto
dialogicità
Diana
diario
Dìaz-Diocaretz, Myriam
Dickinson, Emily
Dindo, Richard
discesa agli Inferi
don Giovanni
Doolittle, Hilda (H.D.)
Doppelgänger
doppio dialogico
Douglas, Mary
drago
Drancy

Droste-Hülshoff, Annette von
Dublin, Thomas
Dufy, Raoul
Duras, Marguerite

ebrei
écriture féminine
Edvardson, Cordelia
Einstein, Albert
Elena di Troia
Eliade, Mircea
Eliot, T. S.
Eliot, George
Ensor, James
Ermes
esilio
espressionismo
Euridice

Fabbri, Paolo
Fachinelli, Elvio
fascismo
fate
Feinstein, Elaine
Felman, Shoshana
Felstiner, Mary L.
fiabe
finestra
Fink, Ida
Fisch, Audrey
Fitz, Earl E.
Fortunati, Vita
Foucault, Michel
Fragoso, Matos
Frank, Anna
Franz, Marie-Louise von
Freedman, Diane
Freud, Sigmund
Friedman, Susan Stanford

Gabaccia, Donna

Gauguin, Paul
Gerusalemme
Giasone
Gilligan, Carol
Gilman, Perkins Charlotte
Gilman, Sander
Gilmore, Leigh
Gluck, Kristoph W.
Godard, Barbara
Godwin, William
Godwin, Sarah Webster
Goethe, Johann Wolfgang
Gonzaga, Elisabetta duchessa d'Urbino
Gordimer, Nadine
gouache
Gozzadini, Bettisia
Grande Dea
Grande Madre
Grandma Moses
Greenblatt, Stephen
Grimm
Grosz, Elizabeth
Guattari, Felix
guerra civile spagnola
Guevara, Véléz de
Guillet, Pernelle du
Günderrode, Karoline von
Gunn, Giles
Gurs

Haas, Erika
Hagedorn, Jessica
Halbestram, Judith
Handke, Peter
Haraway, Donna
Haushofer, Marlen
Heimat
Hermione
Hicks, Emily
Higonnet, Margaret R.
Hillesum, Etty

Hillman, James
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
Holberg, barone di
Humm, Maggie
Hunter, Dianne

idioletto
Imagismo
inferno
iniziazione
Insana, Jolanda
ipersegno
Irigaray, Luce
Iser, Wolfgang
Iside
Israele

Jelinek, Elfriede
Johnson, Barbara
Joods Historisch Museum Amsterdam
Joyce, James
Jung, Carl Gustav
junghiano

Ka
Kaddisch
Keller, Catherine
Kerényi, Karoly
Kincaid, Jamaica
Klepfisz, Irena
Koch, Gertrud
Koelb, Clayton
Kokoschka, Oskar
Kollvitz, Kate (Kate Schmidt)
Kristeva, Julia
Kubler Ross, Elisabeth

la Barca, Calderón de
Labé, Louise
lager
Laing, R.D.

Lamberti, Raffaella
Lander, Jeannette
Langgässer, Elisabeth
Lasker Schüler, Else
Lawrence, D.H.
Le Fanu, Sarah
Le Guin, Ursula
Leander, Zarah
Lefèvre, Françoise
leggi razziali
Lejeune, Philippe
Leonard, Linda Schierse
Lessing, Doris
Levi Della Torre, Stefano
Levi, Carlo
Levi, Primo
Levin, Tobe
Lévinas, Emmanuel
Liddle, Ann
Liebestod
lieder
Limentani, Giacoma
liminale
Lionnet, Françoise
Lispector, Clarice
logos
Lorde, Audre
Lot, moglie di
Lotman, Jurij M.
lotta di classe
Lowder Newton, Judith
Lowe, Lisa
Lukàcs, György
Luna, Lola

Madonna
madre e figlia
matriarcato
matrilineare
Magris, Claudio
malattia

Mallén, Ana Caro de
Malthus
Mandel, Marie
Mandela, Nelson
Mann, Heinrich
Mann, Thomas
Mansfield, Katherine
mappa
marchio
mare
Marfisa
Maria Maddalena
Mariani Sacerdoti, Gigliola
Marino, Adriano
Martin, Bidy
mascheramento
Mason, Bertha
materialismo
Matisse, Henri
matrigna
Medusa
Meese, Elisabeth
Melon, Edda
Melusina
memoria
Menadi
Meneghello, Luigi
Mengele, dottor
Merini, Alda
Merleau-Ponty, Maurice
Messico
métissage
Millu, Liana
Miner, Earl
Mizzau, Marina
Mnouchkine, Ariane
modernismo
Modleski, Tania
Moers, Ellen
Mohanty, Chandra Talpade
Moirà

Montalbàn, Juan Pérez de
Monti, Silvia
Moore, Marianne
Morante, Elsa
Morris, William
Morrison, Toni
mostro
Motte Fouqué, Friedrich de la
multiculturalismo
multilinguismo
Munch, Edvard
Muraro, Luisa
Muro/muri/wall
Muse

Nagler, Alexander
nascita
Nausicaa
nave
nazismo
Negri, Ada
Nietzsche, Friedrich
Nigel
Noakes, Susan
Nolde, Emil
nomadismo
Norimberga, leggi di

Oates, Joyce Carol
Ocampo, Silvina
Odissea
ombra
Omero
ondina/sirena
Orfea
Orfeo
orologio
Ortese, Anna Maria

pacifismo
pagina bianca

Paglia, Camille
Palestina
palinsesto
Paracelso
paradiso terrestre
parodia
Parsifal
passaggio
Patria, *Vaterland*
pattern
pazzia
Pellegrini, Ernestina
Pentesilea
Persefone
Petrarca, Francesco
Pintor, Giaime
Pisan, Christine de
Plath, Silvia
posizionamento
postcolonialismo
Pound, Ezra
Pozzi, Giovanni
prato
Pratt, Marie Louise
Profeti, Maria Grazia
proletariato
Proserpina
Purkiss, Diane

Queer Studies

Ra
Radcliff, Anne
Rank, Otto
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn
Rhys, Jean
Rice, Anne
Rich, Adrienne
Richardson, Dorothy
Richardson, Samuel
Rivoluzione Francese

Roches, Catherine des
Rose, Gillian Roth, Joseph, 299
Roth, Henry
Rukeyser, Muriel
Russ, Joanna

Sachsenhausen
Sagan, Leontine
Said, Edward
Salomon, Charlotte
Salomon-Linbergh, Paula
Sand, George
Sanders, Judith
Sbisà, Marina
Sbrana, Silvia
scarto
Schiele, Egon
Schierse Leonard, Linda
Schlientz, Gisela
Schor, Naomi
Schrade, Andreas
Schubert, Franz
Schulz, Genia
sconfinamento
sdoppiamento
Sedgwick, Eve
Seghers, Anna
Segre, Cesare
Sereni, Vittorio
Setti, Nadia
Shelley, Mary
Shelley, Percy, B.
Shloss, Carol
Shoah
Showalter, Elaine
Sibilla
Sniader Lanssen, Susan
sorelle
sosia
Spier, Julius
Spivak, Gayatri Chakravorty

Staël, Germaine de
Stampa, Cassandra
Stampa, Gaspara
Stein, Gertrude
Steiner, George
Steiner, Wendy
Stendhal, Henri
Stephan, Alexander
Sterne, Laurence
Stimpson, Catharine
Straus, Emil
streghe
suicidio
Suleiman, Susan Rubin
Svandrlik, Rita

tabù
Tedeschi, Giuliana
terra di nessuno
testimonianza
Theresienstadt
Thürmer-Rohr, Christina
Tillich, Paul
tomba
Torah
transdisciplinarietà
Treder, Uta
treno
Trinh T. Minh-ha
Trotula
Turner, Victor

Ulisse
utopia

Valduga, Patrizia
Vampiri
Van Eersel, Patrice
Vega, Lope de

velo
Venezia
Venini, Lucia
Vietinghoff, Jeanne de
Violi, Patrizia
Virgillito, Sara
Vovelle, Michelle

Wanderung
Warhol, Andy
Weidel, Peter
Weiß, Ernst
Weiss, Peter
Wellek, René
Weltliteratur
Wharton, Edith
Winterson, Jeannette
Wirth-Nesher, Hana
Wittig, Monique
Wolf, Christa
Wolfson, Louis
Wollestoncraft, Mary
Woolf, Virginia
Wright, Elizabeth

Yeziarska, Anzia
Yiddish
Young-Bruehl, Elisabeth
Yourcenar, Marguerite

Zaccaria, Paola
zarzuela
Zayas, Maria de
Zeus
Zimmerman, Bonnie
Zoccoli, Franca
Zola, Emile
Zweig, Arnold

Le autrici

Paola Bono, anglista, insegna all'Università di Roma Tre; ha pubblicato saggi su Christopher Marlow e Angela Carter, e insieme a Maria Vittoria Tessitore ha da poco completato un libro sulle trasformazioni della figura di Didone nella cultura europea. Con Sandra Kemp ha curato due raccolte in inglese di scritti femministi italiani per le case editrici Blackwell e Routledge, e ha curato per La Tartaruga *Questioni di teoria femminista. Un dibattito internazionale* (1993). Fa parte della redazione della rivista *DWF*.

Liana Borghi, anglo-americanista, insegna all'Università di Firenze. Ha scritto sul Settecento (Mary Wollstonecraft e gli scrittori giacobini); sull'Ottocento (Pater, l'etica sociale, le donne viaggiatrici e artiste, la *woman's fiction*); sulla letteratura contemporanea – la poesia di Adrienne Rich, che ha tradotto, la scrittura lesbica, quella delle donne ebrae-americane, la fantascienza utopica. Recentemente ha curato la traduzione di *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, di Donna Haraway (1995).

Rita Calabrese, docente di letteratura tedesca moderna e contemporanea all'Università di Palermo, si occupa di scritture femminili e rappresentazioni delle donne (Sophie von La Roche, Franziska zu Reventlow, l'Ondina, ecc.). È uscito di recente un volume sulle sorelle dei geni *Della stessa madre, dello stesso padre* (con Eleonora Chiavetta, 1996), ed è in fase di pubblicazione un saggio sulle rappresentazioni letterarie di ebrei e ebrae nella letteratura tedesca dal Settecento al Novecento.

Marina Camboni insegna letteratura anglo-americana all'Università di Macerata. Si interessa degli aspetti stilistici dei testi letterari, delle innovazioni culturali delle donne e di didattica della letteratura; ha lavorato estesamente sul Modernismo, in particolare su Gertrude Stein e Virginia Woolf, e si occupa di poesia. Oltre a un volume su Walt Whitman, ha curato *Come la tela di ragno. Poesie e saggi di Adrienne Rich* (1985), e ha tradotto e curato per l'editore Sciascia *La doppia immagine e altre poesie* di Anne Sexton (1989), e la *Trilogia* di H.D. (1993).

Giovanna Covi insegna anglistica all'Università di Trento. Si è occupata di

poesia americana, di scrittura delle donne nere, tra cui Toni Morrison, e i suoi studi più recenti vertono soprattutto sull'intreccio tra letterature postcoloniali e soggetti postmoderni. Oltre al volume

The Slow Process of Decolonializing Language: The Politics of Sexual Differences in Postmodernist Fiction (1995), ricordiamo la sua coedizione di *Femminile e maschile tra pensiero e discorso* (1995).

Ornella De Zordo, docente di letteratura inglese all'Università di Firenze, si è occupata prevalentemente di narrativa dell'Otto- e Novecento. Ha pubblicato saggi su vari autori tra cui Malcolm Lowry, Flann O'Brien, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Rudyard Kipling, Edgar Allan Poe; tra i suoi studi più recenti c'è *I grandi accordi: strategie narrative nei romanzi di E.M. Forster* (1992). Ha curato *D. H. Lawrence, Critical Assessments* (1993), *L'Abbazia di Northanger* di Jane Austen (1993), e la traduzione dei saggi critici di Katherine Mansfield, *La passione della scrittura* (1995).

Rita Guerricchio insegna nel Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze. Si è occupata di letteratura italiana al femminile (Sibilla Aleramo, Anna Banti, Paola Masino) e si sta occupando attualmente della novellistica novecentesca (Pirandello, Palazzeschi, Loria, Cassola).

Vita Fortunati insegna lingua e letteratura inglese all'Università di Bologna. Si è occupata del romanzo d'avanguardia del primo Novecento, di teoria della critica, e dell'utopia come genere letterario, pubblicando numerosi saggi e il volume *La letteratura utopica inglese* (1979). Ha pubblicato molti saggi su letteratura femminile, romanzo rosa e critica femminista, e curato diversi libri, tra cui quelli editi da Quattro Venti: *Ritratto dell'artista come donna. Saggi sull'avanguardia del novecento* (1988) con Lilla M. Crisafulli; *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese* (1991) con Raffaella Baccolini e Romana Zacchi; *Voci e silenzi* (1993) con Gabriella Morisco.

Tobe Levin ha conseguito il dottorato in letteratura comparata alla Cornell University e una laurea in lettere moderne all'Università di Parigi III. Insegna letteratura americana all'Università del Maryland in Europa e all'Università di Francoforte. Si è occupata dell'incrocio tra ideologia ed estetica nelle scrittrici tedesche, in particolare Verena Stefan, Elfriede Jelinek, Margot Schroeder; ha lavorato sull'estetica della rabbia nella scrittura femminista di varie parti del mondo, e sulla letteratura di donne emigrate che non scrivono nella lingua-madre. La sua ricerca presente verte su autrici americane ebrae e nere. È una delle socie fondatrici di W.I.S.E. e co-redattrice della sua *Newsletter*.

Carla Locatelli, docente di lingua e letteratura inglese presso l'Università di Trento e *adjunct professor* alla University of Pennsylvania, si occupa di teoria critica e di ermeneutica letteraria, con particolare riguardo ai modelli epistemici della modernità. Ha pubblicato saggi sulle scrittrici moderniste e volumi sulle poetiche romantiche inglesi; e su Samuel Beckett *Unwording the World* (1990). Testimoniano il suo interesse per il rapporto tra etica e cognizione i volumi da lei curati: *Retorica e interpretazione* (1994); *I silenzi dei testi e i silenzi della critica* (1995); *In(de)scrizioni* (1996).

Gigliola Sacerdoti Mariani insegna lingua inglese all'Università di Firenze. Ha pubblicato scritti di linguistica diacronica e sincronica nonché saggi critici su autori inglesi e americani, moderni e contemporanei, quali G. Eliot, Woolf, Disraeli, Orwell, Abse, Singer, Malamud, Rukeyser, H. Miller, Bellow. Il suo volume, *Guida alla Costituzione degli Stati Uniti d'America. Duecento anni di storia, lingua, diritto* – scritto con Antonio Reposo e Mario Patrono – è giunto, nel 1995, alla terza edizione. Ha curato (con Arturo Colombo e Antonio Pasinato) la pubblicazione del volume *La guerra civile spagnola tra politica e letteratura* (1955). Collabora alle riviste *Nuova Antologia* e *Il politico*.

Barbara Marx docente di storia della cultura italiana all'Università di Dresda, specialista di lirica petrarchista. Ha pubblicato vari saggi e un volume su Pietro Bembo. Si è occupata di letteratura comparata nell'ambito del Rinascimento; di elaborazione dei codici simbolici; e di scritture delle donne nel Novecento, in particolare di Elsa Morante e Marguerite Duras.

Edda Melon vive e lavora a Torino dove insegna letteratura francese moderna e contemporanea all'Università. Tra il 1978 e il 1984 ha dato vita, con Elide Cismondi e Angelo Morino, alle edizioni La Rosa, che hanno pubblicato le prime traduzioni italiane di Clarice Lispector. Con il titolo *L'Eretica dell'amore* (1979) ha curato e tradotto l'edizione di alcuni articoli di Julia Kristeva. Ha scritto su Violette Leduc, Antonin Artaud, e su Marguerite Duras, curando, con Ermanno Pea, il volume *Duras mon amour* (1992).

Anna Nozzoli è docente di lingua e letteratura italiana all'Università di Firenze. Si è occupata di scritture di donne nel Novecento italiano. Ha pubblicato *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento* (1978); *La parete di carta. Scritture al femminile nel Novecento italiano* (1989); e saggi su Margherita Sarfatti, Carola Prosperi, Ida Sangiorgi, Natalia Ginzburg.

Ernestina Pellegrini insegna italianistica dell'Università di Firenze. Ha pubblicato studi sulla letteratura triestina e sul Futurismo; sull'autobiografia, sulla letteratura ebraica in Italia negli anni Trenta; sulle *Memorie* di Casanova e la letteratura erotica del Settecento; su scrittrici italiane contemporanee (Bacchiega, Bettarini, Busacca, Contini, Guidacci, Madieri, Maleti, Merini, Virgillito); uno studio sulle rappresentazioni della morte nell'opera di Verga, *La morte dei vinti* (1989) e una serie di lavori sul tema: *Novelle vestite di nero* (1993) su Pirandello, e *Necropoli immaginarie* (1996) su Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij, Tolstoj.

Maria Grazia Profeti insegna lingua e letteratura spagnola all'Università di Firenze. Si è occupata di teatro barocco con monografie, testi critici, bibliografie (Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalban, ed altri); e dell'opera poetica di Francisco de Quevedo, della generazione del '27 (García Lorca, Louis Buñuel), di rapporti interculturali (la commedia barocca spagnola nell'Italia del Seicento), di scrittura sulla moda.

Marina Sbisà insegna semiologia all'Università di Trieste. Si occupa di filosofia del linguaggio ordinario, di pragmatica linguistica e di analisi del discorso, prestando attenzione a temi e problemi rilevanti per la teoria femminista. Tra le sue pubblicazioni: *La mamma di carta. Per una critica dello stereotipo materno* (1984); *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici* (1989). Ha curato *Gli atti linguistici* (1978) e *Come sapere il parto. Storie, scenari, linguaggio* (1992).

Rita Svandrlik, germanista all'Università di Firenze, ha pubblicato *Il linguaggio come punizione: Ingeborg Bachmann dalla lirica al romanzo* (1983), saggi che analizzano la funzione del femminile in Grillparzer, Musil, e Hoffmann, contributi su scrittrici austriache e su Elsa Morante. Si è occupata della riscrittura al femminile dei miti, in particolare quello di Medea. È uscito con Quattro Venti il volume di saggi da lei curato: *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca* (1992).

Uta Treder insegna lingua e letteratura tedesca all'Università di Trieste. Ha pubblicato un volume su Kafka, un altro sul femminile da G. Keller a Lou Andreas-Salomé, *Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des "Ewig Weiblichen"* (1984), e saggi su Sophie Mereau, Karoline von Günderrode, Annette von Droste-Hülshoff, Marlen Haushofer, le viaggiatrici tedesche in Italia. Il suo libro più recente è *Il re nero: Saggi di letteratura femminile tedesca* (1993). Tra le sue opere di

narrativa ricordiamo *Luna Aelion* (1989) e *Die Alchemistin* (1993).

Susan Winnett, dopo aver studiato letteratura comparata a Yale e Berlino, e aver insegnato a Harvard e alla Columbia University, insegna letteratura americana e *women's studies* all'Università di Amburgo. Tra le sue pubblicazioni, *Terrible Sociability: The Text of Manners in Laclos, Goethe, and James* (1993), articoli sulla teoria della letteratura e la letteratura femminista. Sta lavorando a un libro sugli scrittori americani espatriati e i loro incontri con l'America.

Paola Zaccaria vive e lavora a Bari dove è docente di letteratura nord-americana e collabora con donne impegnate nella costruzione di un pensiero, una pratica e una politica sessuata del mondo. Tra le sue pubblicazioni, molti saggi di teoria della letteratura e critica femminista, e i volumi: *Virginia Woolf: trama e ordito di una scrittura* (1980); *Forme della ripetizione: le ipertrofie di E.A. Poe, i deficit di S. Beckett* (1992); *Segni eretici. Scritture di donne tra autobiografia, etica e mito*, con Paola Calefato (1993); *A Lettere scarlatte. Poesia come stregoneria* (1995). Al momento si occupa degli esiti letterari della condizione di esilio e viaggio.

Franca Zoccoli, storica dell'arte formatasi alla scuola di Lionello Venturi e di Meyer Schapiro, si è interessata soprattutto di arte americana, argomento al quale ha dedicato articoli, numerosi saggi e un libro per Quattro Venti, *Dall'ago al pennello. Storia delle artiste americane* (1987). Su questa tematica svolge brevi corsi, seminari e cicli di conferenze presso varie università italiane. Quale critico d'arte collabora a riviste specializzate e ai quotidiani *Il Resto del Carlino* e *la Nazione*. È in corso di stampa negli U.S.A. un suo libro sulle futuriste nelle arti visive, *The Women Artists of Italian Futurism*.