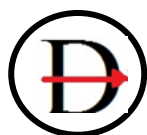


SEBASTIANO TRIULZI

Paure, oggetti magici e gesti d'amore

Percorsi critici

da Herta Müller a Ogawa Yoko



Diacritica Edizioni

2018

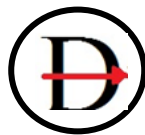
«Ofelia», 2

SEBASTIANO TRIULZI

Paure, oggetti magici e gesti d'amore

Percorsi critici

da Herta Müller a Ogawa Yoko



Diacritica Edizioni

2018

Copyright © 2018
Diacritica Edizioni di Anna Oppido
Via Tembien 15 – 00199 Roma

www.diacriticaedizioni.it
www.diacriticaedizioni.com
panetta@diacritica.it

Iscrizione al Registro Operatori Comunicazione n. 31256
ISBN 978-88-31913-034
Pubblicato nel mese di marzo 2018

Quest'opera è diffusa in modalità *open access*.
Realizzazione editoriale e revisione del testo a cura di Maria Panetta.

Indice

Prefazione

L'universo femminile e lo sguardo complice e discreto del critico, di Maria Panetta..... p. 9

Breve nota al testo..... p. 11

La scuola della paura e l'atto della percezione nei romanzi di Herta Müller..... p. 13

Tragitti mentali, gesti d'amore e letterarietà: E. A. Kennedy e Ali Smith..... p. 45

Note intorno alla rilettura del Racconto dell'Ancella di Margaret Atwood..... p. 81

Lisbeth Salander e le sue sorelle. La trasformazione dei personaggi femminili nella letteratura poliziesca scritta da donne..... p. 91

L'aura degli oggetti scintillanti: Ogawa Yoko..... p. 107

Prefazione

L'universo femminile e lo sguardo complice e discreto del critico

In tanti anni di lavoro come docente e ricercatore, e di vivace attività quale giornalista per varie testate nazionali come «La Repubblica», o inserti culturali quali «Alias» o «Il Venerdì», Sebastiano Triulzi ha elaborato un metodo d'indagine ormai consolidato.

La preventiva lettura di tutte le opere dell'autore sotto esame e della bibliografia critica al riguardo, consueta prassi di ogni studioso serio che si accinga a un approfondimento letterario, rappresenta, per Triulzi, solo il pregresso di un graduale percorso di conoscenza che quasi mai prescinde dall'incontro di persona con l'autore, spesso nell'ambito del suo contesto di vita abituale: ed è in tale circostanza che il giornalista professionista e l'osservatore attento ai dettagli entrano in gioco per comprendere quanto l'opera corrisponda alla persona e cosa il racconto di sé, l'autonarrazione elaborata dall'autore possa aggiungere all'interpretazione dei testi di finzione da lui creati.

La reale capacità di ascolto e la propensione alla sospensione del giudizio, che dovrebbero essere peculiarità del critico letterario, in Triulzi sono potenziate dalla sua affinata sensibilità, dall'intuito capace di cogliere le sfumature, i sottintesi e i non detti, e di porre le domande atte a fare in modo che sia lo scrittore o il poeta stesso a voler parlare di sé, ad

aggiungere chiavi di lettura alla propria opera, a desiderare il confronto con l'interlocutore, autentico fino alla confessione.

La delicatezza di sguardo e la discrezione che caratterizzano il tocco peculiare del Triulzi critico si esprimono, forse, al meglio nelle sue intelligenti analisi dell'universo femminile, che sanno descrivere le molteplici sfumature e i toni caleidoscopici della letteratura delle voci di donne con sottile acutezza, lucidità e insieme profondo rispetto per l'inviolabilità della sfera privata delle autrici.

Questo volume, che raccoglie la rielaborazione di vari contributi usciti in parte in precedenza, ne è chiaro esempio: perciò, risulta particolarmente adatto a una neonata collana di critica letteraria e comparatistica dedicata a un personaggio femminile affascinante e sfuggente, a una figura apparentemente secondaria della grande letteratura di tutti i tempi: «Ofelia». E alla vicenda di Ofelia, forse, ben si ricollega anche il velo impalpabile di malinconia attraverso il quale spesso lo sguardo del critico si posa, in questi saggi, sulla bellezza muliebre, mettendo in luce, con eguale nitore, la tenerezza e l'audacia, la fragilità e il coraggio delle complesse figure femminili - siano donne o personaggi letterari - con cui ama (e sa) confrontarsi.

Un libro di critica che parla di Letteratura e linguaggi, forme retoriche e scelte stilistiche: ma che è, al tempo stesso, intriso di vita e profondamente immerso nella contemporaneità e nei suoi grovigli.

Un convinto atto di fede nella Ragione. E nel perdurante potere della parola scritta.

Maria Panetta

Breve nota al testo

La realizzazione degli articoli raccolti in questo volume è avvenuta in tempi e fasi differenti: a volte, come nel caso del saggio dal titolo *Tragitti mentali, gesti d'amore e letterarietà: E. A. Kennedy e Ali Smith*, c'è stato un profondo lavoro di rielaborazione di idee e riflessioni solo in minima parte già espressi in alcuni pezzi usciti su «Alias», il settimanale culturale del «Manifesto», o su «La Repubblica».

La scuola della paura e l'atto della percezione nei romanzi di Herta Müller è apparso su «Diacritica» il 25 dicembre 2017 (fascicolo n. 18).

Per quanto riguarda le *Note intorno alla rilettura del Racconto dell'Ancella di Margaret Atwood*, si tratta di un lavoro scritto in occasione della consegna alla scrittrice canadese del Premio Chandler alla carriera, durante il *Noir in festival*, edizione 2018.

L'aura degli oggetti scintillanti: Ogawa Yoko è il frutto di alcune interviste e incontri con l'autrice di cui è stata data traccia su «La Repubblica», e che qui si presentano per la prima volta rielaborate in forma di breve saggio.

***La scuola della paura e l'atto della percezione
nei romanzi di Herta Müller***

I romanzi di Herta Müller si configurano perlopiù come il racconto di un trauma, preesistente o in divenire, che monta, pagina dopo pagina, in un modo insieme esemplare e straniante, affinché sembri ossessivamente duraturo il suo effetto nel tempo.

Il presupposto è che ogni trauma veramente profondo lo portiamo sempre tatuato sulla pelle, ingombrante come un fardello, tragicamente esposto allo sguardo altrui, e che finisce per condizionare la nostra vita. Sopra ogni cosa questo tipo di trauma crea una sorta di legame con il nostro mondo interiore, diviene col tempo una specie di gabbia, di cappio «necessario, impetuoso e spietato»¹, estremamente pericoloso dal momento che induce un effetto di nostalgia per il dolore che si è creato o perfino per la situazione da cui è stato generato. Scrive Jung che ogni ferita corrisponde all'arma che l'ha inflitta, così come, specularmente, ogni emozione riflette l'azione violenta che l'ha suscitata²: lo stesso potrebbe dirsi del trauma e, non a caso, per quasi tutti i protagonisti dei romanzi di questa scrittrice rumena di lingua tedesca, il trauma che vivono e che li contraddistingue è sempre irriflesso e durevole, oltre che sempre interiormente rielaborato e vissuto. In un senso sia letterale sia metaforico,

¹ H. MÜLLER, *La paura non può dormire. Riflessioni sulla violenza del secolo scorso*, traduzione di Margherita Carbonaro, Milano, Feltrinelli, 2012.

² Cfr. C. G. JUNG, *Risposta a Giobbe*, traduzione di Alfredo Vig, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 11.

il trauma (e la paura che da questo deriva e del quale si nutre) è per lei una specie di camicia di Nesso, qualcosa che non è più possibile strapparsi di dosso, è indelebile come lo è ad esempio il proprio odore; e così, come questo non lo percepiamo direttamente ma sappiamo che viene distintamente percepito dagli altri, il trauma, accompagnandoci e divenendoci ombra, rivela la sua costante onnipresenza. Talvolta, anche se non siamo del tutto consapevoli che sia visibile all'esterno, temiamo che ciò accada, temiamo che gli altri se ne accorgano, ed ecco che senza volerlo può d'improvviso incidere sul nostro volto, manifestarsi nel modo in cui percepiamo la quotidianità, esplicitarsi nel timore d'ogni novità, divenire sintomatico ed evidente nel modo in cui camminiamo per strada o inverarsi tragicamente nei nostri incubi e desideri più complessi: questo tipo di paura, le cause da cui è originata e la sua perdurante incidenza a livello psicologico sull'individuo sono motivi fondamentali della narrativa della Müller.

Il definirsi del trauma e la sua impossibile cicatrizzazione, l'inevitabile convivenza e coabitazione con la paura a cui ci costringe vengono inseriti tante volte nelle sue storie all'interno di un contesto più ampio, che è storico e politico: la maggior parte delle sue opere tratta dei conflitti che l'individuo vive in seno alla comunità tedesca del Bananato o della crudele repressione delle libertà personali durante la dittatura di Ceasescu in Romania; entro tale cornice la paura può crescere e rendere tutti suoi sudditi, fermentare, svilupparsi e devastare dall'interno le sue protagoniste, proprio come una cellula cancerosa in un corpo sano. La prospettiva da cui viene colta non è, però, esattamente contigua o coincidente con quella della comunità di lingua tedesca presente in

Romania alla quale la stessa appartiene per nascita; al contrario, lo sguardo è sempre proprio di un soggetto che sente estraneità e avversità tanto verso le ferre logiche e norme, i vincoli e gli interessi che regolano la collettività nel villaggio, quanto verso chiunque eserciti il potere in una forma coercitiva, dunque nel suo caso il regime comunista e il suo braccio armato, la Securitate, la macchina dei servizi segreti necessaria, in uno stato totalitario, a mantenere il sistema fortemente repressivo. Ricorda:

Al villaggio ero stata dapprima una nemica, poi in città fui una nemica per lo stato. Il potere si mostrava in maniera assolutamente diretta, venivo convocata alla sede dei servizi segreti per essere interrogata, oppure i servizi segreti venivano da me in fabbrica, chiudevano la porta dall'interno e mi tormentavano per mezza giornata in ufficio. Oppure venivano dopo il lavoro a casa mia per perquisirla. Quando il potere si mostrava, si finiva trattenuti o licenziati, ovverosia arrestati o cacciati via dal lavoro³.

Negli anni Settanta, quando lavorava come traduttrice in una fabbrica di macchine utensili, le venne chiesto da un uomo dei servizi segreti di collaborare come spia presso la minoranza tedesca e tra gli operai: si rifiutò, ma avevano fatto girare la voce fra i suoi colleghi che aveva accettato: «Era la cosa più brutta – avrebbe detto, rievocando quegli anni nel discorso di accettazione del Nobel nel dicembre del 2009 - Dagli attacchi ci si può difendere, contro la calunnia si è impotenti. Ogni giorno mi aspettavo di tutto, anche la morte [...]. La calunnia ti riempie di lordura, soffochi perché non puoi difenderti. Nell'opinione dei colleghi io ero esattamente quel che avevo rifiutato di essere. Se li avessi spiati si

³ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 114.

sarebbero fidati di me, senza sospettare nulla. In sostanza mi punivano perché li risparmiavo»⁴.

Dopo qualche settimana fu licenziata, riuscì a trovare lavoro come maestra in un asilo nido e diede lezioni private di tedesco, incontrando sempre difficoltà con la censura per la pubblicazione delle sue opere almeno fino al 1987, quando ebbe il permesso di emigrare in Germania. Una parte di tutto questo, cosa usuale per una scrittrice che orgogliosamente sostiene di non dover neanche una sua frase alla letteratura ma solo alle esperienze vissute, ritorna nei suoi romanzi, come in *Oggi avrei preferito non incontrarmi*⁵, dove l'io narrante si trova su un tram mentre sta andando nell'ufficio governativo dei servizi segreti rumeni per un interrogatorio: il tragitto sul malandato mezzo di trasporto pubblico si trasforma per lei in un tragitto mentale, segnato da una serie di flashback di episodi della sua infanzia e della sua adolescenza, dei due matrimoni e degli interrogatori precedenti che l'hanno già profondamente segnata. La donna è ferma, seduta al suo posto, vuole fare ordine nella propria vita ricollegando i fili del passato, retrospettivamente, ma non ci riesce perché tutto le appare confuso: vive due tempi, due movimenti, uno verso il proprio mondo interiore e l'altro diretto verso un luogo reale, minaccioso, dove verrà nuovamente umiliata dai funzionari dei servizi segreti.

Così come è capitato alla loro stessa creatrice, le sue protagoniste lottano per non venire schiacciate da questi due tempi differenti: i pregiudizi della piccola comunità in cui vivono o i meccanismi perversi dei regimi totalitari che stritolano l'individuo contribuiscono a minare la loro

⁴ Ivi, pp. 11-12.

⁵ H. MÜLLER, *Oggi avrei preferito non incontrarmi*, trad. di Margherita Carbonaro, Milano, Feltrinelli, 2011.

psiche e a instillare quotidianamente angoscia e insicurezza, per cui la loro sopravvivenza, la loro resistenza non sono mai certe per il lettore.

La ribellione della coscienza si compie attraverso un distacco che è, però, spesso irrisolto, divenendo autoisolamento mentale, portandole a percepirsi come «esseri in fuga» rispetto al contesto sociale che le ha cresciute e al contesto politico che le ha recluse, e così finiscono per accettare la loro solitudine e il vuoto che la nostalgia può indurre in loro, considerando entrambi come una giusta punizione. È la «sensazione dell'assenza» che prova, ad esempio, Irene, protagonista di *In viaggio con una gamba sola*⁶, è la vetrosità delle nonne e delle madri in *Bassure*⁷. C'è un elemento masochistico che fa sì che il trauma vissuto o che stanno vivendo, anche se indotto da un sistema claustrofobico, vessativo, coercitivo, venga allevato con cura e dunque percepito come personale, come interiore: non essendo al riparo di una sovrastruttura o di un ideale, come accade ai dissidenti politici, il trauma si configura nei termini di una colpa personale, ed è un po' come quando si è vittima di una violenza e si pensa di essersela andata a cercare, non invece che il male sia altrove e sia in altri.

Che, dunque, ruotino intorno alla militanza hitleriana della minoranza tedesco-rumena, alla denuncia della feroce repressione durante la dittatura di Ceausescu, fino alla questione dell'esilio o della migrazione a Berlino, nessun vezzo apologetico si può rintracciare nelle storie di questa scrittrice, nata dopo la Seconda guerra mondiale, nel 1953 a Nitzkydorf, un villaggio del Bananato che ha vissuto quasi mummificato, come ha più

⁶ H. MÜLLER, *In viaggio su una gamba sola*, trad. di Lidia Castellani, Venezia, Marsilio, 2009.

⁷ H. MÜLLER, *Bassure*, trad. di Fabrizio Rondolino e Margherita Carbonaro, Milano, Feltrinelli, 2010.

volte denunciato, «in preda alla paura di mischiarsi e di perdere la propria identità»⁸, e che aveva sposato felicemente l'ideologia nazista. Nel 1943 il padre si era arruolato nelle Waffen-SS, raggiungendo poi il grado di comandante maggiore: «La maggior parte degli appartenenti alla minoranza tedesca nel Bananato, e così in Transilvania, era entusiasta di Hitler. Anche mio padre»⁹, scrive: la percezione della sua colpevolezza e della sua disonestà, i suoi silenzi rispetto ai crimini commessi in guerra e al destino degli ebrei, il divertimento con cui «ancora negli anni Settanta intonava canti nazisti» con i camerati del paese, l'essere un alcolizzato dedito a esplosioni d'ira segnano inevitabilmente il loro rapporto umano: solo dopo la morte del padre lei inizia a scrivere, «anche se non ne avevo avuto l'intenzione e la letteratura non rientrava per nulla nei miei progetti. E siccome lo scrivere si era introdotto in questa maniera, io fin dall'inizio, e poi sempre di nuovo, ho scritto di mio padre. Poiché la sua vita, quando ancora la viveva, si è costantemente riflessa nella mia. Ciò era connesso alla consapevolezza che avrei dovuto amarlo, pur non riuscendoci – e nello stesso tempo sapevo che lo amavo, pur non volendolo»¹⁰.

I concetti di patria e identità, nella raffigurazione dei contesti di vita femminili, elemento centrale del suo lavoro¹¹, vengono, però, ridiscussi alla luce delle priorità e del punto di vista delle donne, e ricondotti a un'ossessione tipicamente maschile: il mito dell'«*Heimat*» è, quindi, presente, ma rovesciato. Ci si sente estranei nella vecchia come nella nuova patria; la stessa identificazione con il termine “casa” è impossibile, il senso

⁸ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 23.

⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ V. NEUBAUER, *Zum Heimatbegriff bei Herta Müller – Weibliche Heimat?*, Vienna, Università di Vienna, *angestrebter akademischer Grad, Magistra der Philosophie (Mag. phil.)*, 2012.

di comunità un'ipocrisia dietro alla quale si cela il desiderio autocelebrativo del potere maschile.

In un senso generale, la narrazione nei suoi romanzi è spesso contraddistinta da un movimento circolare delle affermazioni e dalla giustapposizione di frammenti sparsi, da uno «smontaggio»¹² di ricordi, parti di sé, gesti, immagini di luoghi, facce di uomini, oggetti feticcio, metafore, descrizioni ecc., come se, per essere precisi, esatti, bisognasse stravolgere le immagini della realtà rendendole frammenti, rimescolandole e ricombinandole per trasformarle in qualcosa di diverso e di imprevedibile:

Solo quando una percezione ne depreda un'altra, un oggetto afferra e utilizza la materia di un altro – solo quando ciò che si esclude nella realtà è diventato plausibile nella frase, quest'ultima può affermarsi davanti alla realtà come una realtà a sé stante, che quasi per caso si è fatta parola, ma valida proprio in quanto parola¹³.

Questo materiale eterogeneo viene dapprima scomposto e poi ricomposto ma in un ordine leggermente diverso, viene ritagliato e incollato come accade nel collage, tecnica artistica a cui ella si dedica con diletto, producendo piccoli cartoncini di parole; come se questi collage di parole staccate dal loro contenuto e dal loro contenitore, una volta riconfigurate di senso, servissero ad affinare per prima cosa la sua strategia stilistica, a darle il via, il tono dello scrivere.

¹² Cfr. Lyn MARVEN, "In allem ist der Riss": Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collage, in «The Modern Language Review», vol. 100, n. 2 (aprile 2005), pp. 396-411.

¹³ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 55.

Nel libro *In viaggio su una gamba sola* la narrazione procede per segmenti visivi, talvolta reiterati, per una sovrapposizione continua di metafore sinestetiche e microeventi simbolici, ai quali sono mischiate conversazioni, riflessioni, osservazioni su oggetti molteplici e diversi che si accumulano una sopra l'altra. Una griglia che dovrebbe riprodurre la partita che si gioca nella testa di Irene e che ricorda molto, come strategia stilistica, ancora una volta, l'arte del collage, in cui notoriamente l'abilità sta nel mettere insieme le immagini prescelte oltre che nel modo in cui queste si parlano.

La stessa Müller ha dichiarato che avrebbe voluto diventare una pittrice da bambina («non c'è dote che avrei desiderato di più») e la sublimazione del desiderio l'ha condotta verso la composizione di collage in cui variamente sono accatastate immagini ritagliate e parole o lacerti di parole. All'inizio, ha confessato, questa passione era nata per gioco: «quando trovavo una frase che mi infastidiva la ritagliavo», poi mano a mano è divenuto «un lavoro letterario», e solo in questa forma, con le parole stampate davanti sul tavolo è possibile costruire una «storia in modo che mi lascino fuori e che ci sono dentro».

Nei collage la particolarità secondo lei è il fatto che il risultato è affidato alla combinazione imprevedibile e involontaria, «più di quando si scrive [...]: ti potrebbe venire paura se pensi a quanto tutto sia sottoposto al caso». Le parole si connettono alle altre, acquistano nell'accostamento un significato differito da quello iniziale; quel che ci costruisce appare uno spazio auto-contenuto, con una tecnica che mira alla negazione e alla sottrazione: «tengo questi collage sparpagliati sul mio tavolo per due o tre giorni senza riuscire a decidermi – ha raccontato – e penso sempre *forse lo*

farò in modo diverso, poi mi succede che dopo sei o sette spostamenti torno alla prima versione. Ogni tanto mi dico, uno deve anche poter smettere, probabilmente non poter smettere è peggio che smettere troppo presto».

Le sale del «Nobel Museum» di Stoccolma, che si trova nella parte antica della città, contengono oggetti feticci appartenuti agli scrittori, oggetti personali che ciascun vincitore ha voluto lasciare in dono: ci sono, ad esempio, i cappelli di Soyinka o l'ippopotamo di legno in miniatura che Vargas Llosa teneva sulla scrivania; Herta Müller ha donato un suo collage e le forbici con cui ritaglia: «in fondo cercare e non trovare delle parole rispecchia la vita quotidiana, perché le parole ritagliate diventano degli oggetti. A volte non le posso più vedere, è come quando si toglie l'intestino da un animale». La scelta del collage è anche un modo per rimarcare che c'è un filo che l'unisce all'atto della scrittura: «In entrambi i casi si tratta di creare un senso tagliuzzando il tessuto delle parole. Ritagliare, rovesciare, mettere del bianco intorno... I miei libri spesso li passo e ripasso più di una decina di volte. Sfrondo il più possibile. Stilografica o forbici è la stessa cosa, arrivo allo stesso risultato»¹⁴.

Se si cresce all'interno di sistemi chiusi, dove la paura può essere instillata da una mentalità collettiva punitiva e oppressiva, oppure, come avviene nei regimi totalitari appunto o all'interno di un lager, dove l'individuo è sottoposto a un processo programmato di annullamento del sé e sua progressiva distruzione, la paura diviene una specie di altare a cui è inevitabile, sostiene la Müller, essere sacrificati. Come in un rito

¹⁴ F. NOIVILLE, *Herta Müller, Io scrittrice da Nobel per caso che volevo fare la parrucchiera*, in «La Repubblica», 5 aprile 2012, consultabile alla URL: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/05/herta-muller-io-scrittrice-da-nobel-per.html> (ultima consultazione: 2 dicembre 2017).

purificatore però, la paura, che è per alcuni un odore, per altri un sapore, un'emozione, per altri ancora un luogo, una situazione, un ricordo, una condizione sociale o politica, è per lei soprattutto «scuola», cioè fornisce paradossalmente anche gli anticorpi per resistere e uscire fuori dal trauma. Su questo punto è sempre stata molto chiara sia negli interventi pubblici sia negli scritti teorici: a suo parere, se attraversi la paura, partecipando tu malgrado al rito di espiazione, rimanendone vivo, allora puoi riscoprire l'unicità dell'esistenza. Ed, essendo lei stata educata alla paura, la paura è divenuta una sorta di chiave con cui arrivare alle cose.

La paura ha tenuto in movimento, costantemente attiva, la sua fantasia e, dal momento che necessita del nutrimento di altra paura per affrontarla continuamente, incredibilmente l'ha allenata, l'ha costretta a stare allerta, ha innescato una reazione: coloro che non si sono confrontati con questa paura, che si sono rifiutati di fare i conti con le sue minacce, ha spiegato più volte, hanno finito per esserne distrutti in pochissimo tempo. Bisogna saper guardare ai meccanismi autopunitivi che la paura mette in moto, comprendere davvero la sua tirannide per ogni mente che ne è penetrata, se si vuole trasformare questa maledizione, questo sortilegio in forza, e reggerne l'urto.

La parola, il racconto, sono stati il suo modo di vivere la paura: mettendo le proprie giornate nero su bianco, riscrivendo esperienze personali, rielaborando il proprio sostrato biografico, la mente ha imparato a rapportarsi con la paura. In questo modo il sentimento della paura ha per lei acquisito i gradi di maestro della percezione, è divenuto uno straordinario, doloroso vettore per rimanere in piedi: la letteratura non può

cambiare il mondo, ha affermato, ma può mostrare cosa accade quando si è vittima della paura.

Anche la minoranza tedesca in Romania ha vissuto a contatto con la paura, ma in un modo fortemente auto-restrittivo, consolatorio, spesso violento o respingente verso ogni altra cultura forestiera: la minaccia che sentivano aleggiare sopra di loro i componenti della comunità nasceva dall'illusione di possedere un'identità univoca¹⁵, come la chiamerebbe Amartya Sen, dalle quale prende corpo una «paura di tutto», che è primariamente paura dell'esterno, paura «di perdere la propria identità», «paura di mischiarsi», paura di relazionarsi con l'altro da sé, come se chiusura e paura si alimentassero vicendevolmente: «Si sono stabiliti in Romania trecento anni fa con i loro sacchi e non hanno accettato nulla di nuovo»¹⁶, ha osservato la Müller, perfino nel vestire, nel cucinare, nelle abitudini tradizionali, nei canti è stato eretto un muro.

La parola «identità» viene, invece, rifiutata a favore della «soggettività»¹⁷, come accade nelle opere di altre scrittrici di lingua tedesca del secondo Novecento, da Ingeborg Bachmann a Christa Wolf a Elfriede Jelinek: il soggetto protagonista, anzi, non si adatta alla collettività, attua al contrario una personale forma di rifiuto, più disperato che resiliente. La paura sentita e impersonata dalle voci narranti della Müller si discosta, così, fortemente da quella conosciuta tra la agente di Nitzkydorf: le sue storie raccontano della crudeltà e della solitudine di una minoranza nella minoranza che vive all'interno di uno stato repressivo.

¹⁵ Cfr. A. SEN, *Identità e violenza*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

¹⁶ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 47.

¹⁷ Cfr. B. HINES, M. LITTLER, *Contemporary Women's Writing in German: Changing the Subject*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Per quanto possa suonare paradossale, la paura diviene per lei un vero e proprio strumento di conoscenza. In un'intervista spiega questo concetto usando la metafora del camminare: «così come un bambino impara a camminare» - immagino dapprima traballando e facendo infruttuosi tentativi, per poi passo dopo passo adattarsi al ritmo sorprendentemente naturale del movimento – allo stesso modo secondo lei «la mente impara a muoversi nella paura», «per vedere che succede», «per capire se si può sopportare», abituandosi a reagire o a farcela nonostante incomba una perpetua minaccia.

Da un punto di vista autobiografico, riferendosi alle pressioni psicologiche e fisiche attuate dagli scherani del regime di Ceausescu, è lei stessa a confessare che passare attraverso la paura era un modo per non farsi sfuggire via la propria vita: «Se ti sei abituato alla paura perché non hai avuto una scelta, perché dovevi vivere con lei, non va più via»; ma lentamente apprende come resistere, si allena nella tensione alla paura, istruendosi a reggerla sempre più, anche affinando la sua vista, immergendosi nel dettaglio per comprendere l'insieme, in direzione della distrazione e perfezione del minimale. Più si va nel dettaglio, più comprende: non c'è l'esattezza dell'insieme, ma la profondità. Questo passaggio mentale riguarda anche i suoi personaggi e si riverbera sulla prosa con continue metafore sul decadimento e sulla morte¹⁸, con una deromanticizzazione del loro sguardo, con l'emergere di un impulso a decostruire la realtà e la conseguente perdita di connessione con il mondo circostante. L'atto dello scrivere ha a che fare anch'esso con la condizione

¹⁸ Cfr. K. BAUER, *Eke, Norbert Otto. Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Midler*, in «*The German Quarterly*», vol. 72, n. 4 (Autumn, 1999), Blackwell Publishing, pp. 421-22.

emotiva della paura che trasforma la tipologia dello sguardo di chi la prova. Come se la scrittura sorgesse dalle situazioni d'emergenza che ha vissuto sulla sua pelle: «non avrei mai scritto se non mi fossi ritrovata in una situazione di pericolo, di deprivazione», dice, confessando di aver sempre detestato la scrittura, di essersi limitata a comporre un paio di poesie – che ha definito «puerili» – quando era al liceo e di aver continuato a detestare la penna anche dopo, mentre studiava all'università. «La scrittura mi ha poi colpito quando non avevo scampo», che è anche un modo per trovare una ragione *à rebours*.

Al di là della cronaca o della polemica accademica, per cui non pare indifferente la ricorrenza del ventennale della riunificazione della Germania nell'assegnazione del Premio Nobel 2009 proprio a una scrittrice come lei, uno degli aspetti più interessanti del suo discorso poetico, tra i tanti indubbiamente presenti, mi pare si possa individuare proprio nella convinzione che paura e percezione siano come due fili che si intrecciano per poi convergere verso un unico destino. Il primo è, letteralmente, un addestramento, un esercizio di conservazione, una sensazione costante e in movimento che aiuta ad affinare le proprie riflessioni e a conoscersi meglio, o con maggiore consapevolezza. Nei suoi romanzi è spesso la paura ad attivare la tensione che scuote il pensiero, come i protagonisti imparano sulla propria pelle quotidianamente. La tensione determina, poi, tutto il resto, dall'avvitarsi su se stesso dell'io narrante alla sua autoanalisi depressiva, al riconoscersi solo come la scheggia minoritaria di un intero comunque frammentato e dal significato irraggiungibile; dal gorgo dell'alienazione in cui si cade alla ricerca di un consolatorio isolamento, alla condanna della non appartenenza che porta l'individuo a percepirsi

come straniero; fino alla dicotomia tra disprezzo e amore che connatura quasi tutti i suoi personaggi, perché, anche quando disprezzano - Irene, Lola, Lilli o le altre protagoniste anonime - non possono smettere di amare.

Allo stesso tempo sintomo, mezzo e sentimento prettamente umano «perché non si trova in natura», la paura alberga, ci rammenta la Müller, da assoluto dominatore della nostra mente. Letteralmente «si crea nella testa», tanto da renderci assuefatti alle sue strategie e ai suoi meccanismi punitivi, dando vita a una specie di coesistenza senza scelta, come una maledizione, onnipresente e omnicomprensiva. Il cui effetto, pure, così come ci costringe a correre svelti per sfuggire a qualche pericolo, o a reagire pensando velocemente, è quello di insegnarci a sopravvivere, a sopportare, a volgere lo sguardo verso il dettaglio e gli oggetti – altri lessemi vitali della ricerca e dello stile della Müller -, dunque anche a dare vita al processo della scrittura, quell'«atto muto» «che parte dalla testa per andare alla mano», usando le sue parole, a cui ci si rivolge quando non si ha più scelta, quando prende il sopravvento e sembra vincerci l'ansia dell'ultimo respiro.

Il suo tracciato biografico all'interno del regime di Ceausescu, almeno fin quando non è riuscita a espatriare nella Repubblica Federale Tedesca nel 1987, il suo percorso di «pericolo» e «deprivazione» sia come intellettuale che si rifiutò di servire il regime sia in quanto appartenente a una minoranza etnica, chiarisce facilmente da dove provenga la cosiddetta «scuola della paura». Le notizie sulla sua vita sono arrivate da noi, per la verità, col contagocce e quelle poche trapelate sono apparse, perché ritrasmesse potenzialmente all'infinito dalla rete, come già masticate o riciclate. Per saperne di più, filtrando ciò che avevamo già appreso

attraverso i suoi romanzi, abbiamo dovuto aspettare fino alla pubblicazione del volume *La paura non può dormire*, nel 2012, con la sua infilata di saggi e interventi pubblici tradotti in lingua italiana.

Dunque, in un'ipotetica linea cronologica abbiamo: la lingua rumena imparata solo una volta iniziata la scuola, con il tedesco come lingua madre; il peso da scontare nel presente del dopoguerra per il passato nazista del padre e l'adesione entusiastica all'ideologia hitleriana da parte degli altri famigliari e della comunità in un senso più ampio; le lezioni di letteratura all'Università di Timisoara; l'impiego come traduttrice in una fabbrica di macchine utensili; le poesie che recitava tra sé e sé durante gli interrogatori a cui la sottoponeva la polizia segreta, che avevano a suo dire una funzione simile a quella di una preghiera per il credente; il rifiuto di lavorare per la Securitate e diventare una spia, con il susseguente licenziamento e la ricerca di un modo di sostentarsi; infine l'approdo, come detto, all'insegnamento come maestra d'asilo e insieme come insegnante privata di tedesco.

Giovanissima entrò nell'*Aktionsgruppe Banat*, un'associazione politico-culturale nata nei primi anni '70: del gruppo facevano parte scrittori e intellettuali che si richiamavano, sì, agli insegnamenti brechtiani ma inseguivano anche le suggestioni della *Beat generation* e la rivolta studentesca del maggio '68. Diedero vita a una rivista, «*Neue Nabater Zeitung*», fortemente critica rispetto alle censure del regime, poi nel '75 il movimento fu costretto a sciogliersi:

ad un certo punto capimmo che la nostra volontà di restare non portava a nulla e allora maturò in me l'idea di andarmene [...], l'idea divenne una necessità, una urgenza non più

procrastinabile [...]. Fino a che arrivai al punto di non poterne più psicologicamente e fisicamente¹⁹.

E con il marito Richard Wagner, che aveva aderito anche lui all'*Aktionsgruppe Banat*, riuscì a scappare a Berlino, mettendo in pratica quel sogno di volare altrove che accomunava i giovani rumeni, sogno simbolicamente raffigurato nel destino dei quattro ragazzi protagonisti del *Paese delle prugne verdi*, forse una delle sue rappresentazioni più commoventi della lotta per l'esistenza nella Romania comunista. Secondo un servizio trasmesso dalla rete televisiva tedesca Ard, ripreso dal corrispondente a Berlino del «Corriere della Sera», Danilo Taino, un membro del gruppo di intellettuali del bananato di nome Franz Thomas Schleich, che era stato suo amico e collega di penna nella rivista, la spiò per anni per conto della Securitate. Il fatto che non lo sapesse non sorprende di certo. Mi pare, poi, sia stato tra i primi Enzo Bettiza a ricordare, tra le altre cose, che la Securitate aveva fabbricato, con lo scopo di screditarla, un falso dossier in cui compariva una doppia Herta Müller, fedelissima alla linea e iscritta al partito: «Dovunque andavo mi sono trovata sempre a combattere con questo mio doppio», ha detto nel 2008. «Benché io abbia scritto sempre e soltanto contro la dittatura, lui continua a battere la sua strada per conto proprio. Si è reso autonomo. Seguita a vagarmi intorno come un fuoco fatuo. Per quanto tempo ancora?».

Il confrontarsi con le minacce della dittatura e le angosce che ne derivavano, convivere con la loro presenza, perfino razionalizzarle o farci l'abitudine ha reso possibile, al contrario dell'intento del regime comunista,

¹⁹ Cfr. K. BAUER, *Tabus der Wahrnehmung: Reflexion und Geschichte in Herta Müllers Prosa*, in «German Studies Review», vol. 19, n. 2, maggio 1996, pp. 262 e sgg.

il sorgere della volontà di non farsi distruggere, quel senso della sopravvivenza che per lei – lo ha detto e ripetuto molte volte - è solo possibile mediante l’attivazione del meccanismo della scrittura: «Di fronte alla paura della morte, la mia reazione è stata una sete di vita. Una sete di parole. Solo nel turbinio delle parole potevo riuscire a mettere veramente a fuoco il mio stato».

La scrittura ha, dunque, un carattere salvifico, quasi taumaturgico. O, come scrive la Gordimer, «nuove forme di bellezza nascono dallo scontro tra dominazione e resistenza». Una volta arrivata dall’altra parte, non propriamente felice d’essere immessa tra i letterati del dissenso, preferì tenersi lontana anche dall’associazione degli scrittori rumeni sorta dopo l’89, che un giorno apostrofò come un manipolo di «geni lacrimevoli dediti al lamento» che «portano avanti un discorso fascistoide sfruttando i sentimenti nazionalisti latenti nella popolazione rumena».

La questione della divisione in campi nettamente opposti delle vittime e dei colpevoli nella società del socialismo reale resta nei suoi romanzi un nodo intricato, non completamente risolto, direi volutamente ambivalente, e lo stile frammentario e paratattico o la sovrabbondanza di immagini e di dettagli serve, appunto, come piano di appoggio. Ricordo un’intervista di qualche anno fa in cui la Müller denunciava l’amnesia collettiva dei propri concittadini dinanzi ai disastri del passato, che non consentiva di fare i conti fino in fondo con la propria storia - un processo di cancellazione che noi italiani conosciamo molto bene. Il rinnovamento della lingua tedesca che lei e tanti altri scrittori hanno attuato dal di fuori, come forza centripeta, ha funzionato da nuova sistole, irrorando sangue fresco nella letteratura germanica: come giustamente notava Pressburger, il

fatto che in pochi anni due autori originari di quelli che una volta si chiamavano i paesi dell'Est, quasi sconosciuti da noi, abbiano vinto il premio Nobel (Imre Kertész e appunto Herta Müller) è indice che «in quelle nazioni un tessuto sotterraneo unitario non ha mai cessato di esistere, nel campo della cultura. Questo tessuto, già dato per morto, ha continuato invece a vivere e funzionare sotto qualunque regime e ordinamento politico»²⁰.

Il secondo filo di cui si parlava, cioè la percezione, affonda e si forma proprio nella paura. Il modo di vedere coincide in lei col modo di raccontare. La prospettiva dell'io narrante dei suoi romanzi è spesso rivolta alla definizione del frammento, all'osservazione del particolare – oggetti e gesti soprattutto –, operazione che agevola l'andare in profondità, annullando l'imprecisione data dalla visione della superficie, della totalità. «Più vai avanti nel dettaglio, più riesci a vedere»²¹, insiste la Müller, per cui è la visione stessa che determina, quando non amplifica, il senso di estraneità tipico dei suoi protagonisti. E ancora: «la paura è il maestro perturbante della percezione», come a voler ribadire che il secondo termine è conseguenza diretta del primo.

L'effetto di tutto questo sul timbro stilistico è la produzione di una prosa che solo superficialmente può dirsi poetica e che certo non è primariamente volta alla descrizione «della realtà dei diseredati» secondo la generica motivazione del Comitato del Nobel. Lo è, semmai, solo di rimbalzo. La sua è, invece, una voce letteraria che sembra nascere dallo

²⁰ G. PRESSBURGER, *Herta Müller. La scrittrice che svelò i dannati di Bucarest*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 2009, p. 51.

²¹ «Die Schule der Angst»: *Gespräch mit Herta Müller*, intervista di Beverley Driver Eddy, in «The German Quarterly», vol. 72, n. 4, autunno 1999, pp. 331 e sgg.

stomaco, dal groviglio più che dalla bile, e che procede per segmenti, per salti temporali, teorizzando la virtù della perdita, «dal momento che anche nella vita stessa non è possibile registrare tutto», cioè la necessità di tralasciare porzioni del logico tessuto narrativo, l'omissione di quelle giunture raziocinanti che per molti costituirebbero invece i necessari raccordi tra un'immagine e l'altra, tra una vicenda e l'altra.

La tensione tra percezione e paura, declinata nell'accezione della migrante, della rifugiata costretta a rispondere tanto alla propria identità quanto a quella impostale dagli altri, permea, ad esempio, una delle sue prove più potenti, *In viaggio con una gamba sola*, riproposto da Marsilio a distanza di diciassette anni dalla prima edizione italiana subito dopo la notizia del conferimento del Nobel. Uscito in Germania nel 1989, in anticipo di qualche mese sul crollo del muro di Berlino, è un romanzo sull'esilio come condizione della mente prima ancora che come stato giuridico. Sull'esilio nella sua accezione più ampia, come metafora dell'esistenza umana. Fu il primo romanzo scritto dalla Müller dopo l'attraversamento della cortina di ferro, un trasferimento fortemente anelato e poi psicologicamente subito nella presa d'atto d'essere straniera in terra straniera, di vivere, cioè, in uno spazio intermedio in cui s'avverte il turbamento, lo smarrimento in relazione alla direzione da prendere.

Nel romanzo gli aspetti più propriamente biografici, con il processo di elaborazione della propria identità di espatriata e la conseguente ricerca di un rifugio individuale all'interno della Repubblica federale, assumono le sembianze letterarie di Irene, giovane donna dell'Est in fuga dalla dittatura, persa nella metropoli ancora divisa e lei stessa in bilico tra due mondi, vittima di una sorta di dislocazione, di provvisorietà esistenziale tra

solitudine e appartenenza. Come molte delle donne ucraine e rumene che percorrono le strade delle città italiane, sui cui volti possiamo scorgere il desiderio di annullarsi, di allontanarsi, e l'inquietudine perenne dell'instabilità - esse medesime, dunque, viaggiatrici «su una gamba sola e sull'altra perdute» -, anche Irene pare aver inciso sulla pelle lo stesso tipo di sofferenza, che la precipita verso l'assenza o l'abitudine, «come se fosse viva solo a metà». La prima sensazione che Irene prova è quella dell'assenza («aveva come la sensazione dell'assenza»), e della condizione delle cose inanimate²²; l'ultima, quella dell'estraneità unita a un vago desiderio di fuga, dietro cui si potrebbe anche nascondere un gesto contro sé stessa: «Il desiderio di dormire era come una malattia [...]. Irene era sdraiata al buio e pensava alla città. Irene si rifiutò di pensare ad un addio», così termina il romanzo.

Non saprei dire perché, ma ho ripensato a una storia che mi venne raccontata qualche tempo fa. A Roma ogni tanto capita che la metro resti bloccata. Per lo più avviene di mattina, perché le decisioni irrevocabili sono il frutto di soliloqui notturni. Proprio una domenica mattina una giovane donna ucraina aprì il proprio armadio scegliendo il vestito più bello, quello azzurro a fiori gialli. Poi, si avvicinò allo specchio del bagno truccandosi come se andasse a una festa del suo paese. Quando la vide uscire dalla sua stanza, l'anziana signora a cui faceva da badante le disse: «sei bellissima oggi, dove vai?». Lei salutò e si incamminò fino all'ingresso della metropolitana. Scese le scale senza fretta e senza fretta aspettò che sopraggiungesse il treno. Appena fu vicino, si gettò sui binari. Questa scelta, che l'Irene di *In viaggio con una gamba sola* non compie, è sempre

²² H. MÜLLER, *In viaggio*, op. cit., p. 14.

presente come un'ombra, e il lettore la teme immerso nel circolare e affannoso interrogarsi sul rapporto che la lega alla visione delle cose: «Ho cercato di capire - chiarì molto tempo dopo aver scritto questo romanzo la Müller – quello che prova una persona che da un paese dell'est viene a vivere in una grande città come Berlino. I suoi tentativi di adeguarsi al nuovo ambiente. Non è nuovo per me vivere in un paese senza appartenervi»²³. Per ogni espatriato come Irene è come se non si potesse sfuggire a quella condizione liminale di trovarsi sempre sul confine, con una parte di sé dispersa chissà dove e una muta ostinazione a continuare a vivere.

Proprio sul confine tutto ha simbolicamente inizio: in un villaggio di pescatori sul Mar Nero; all'interno di un'osteria durante una galeotta sera d'estate, Irene incontra un giovane studente tedesco di nome Frank. Lei ha già chiesto l'espatrio e attende che le diano il passaporto. Con lui intreccia una storia d'amore che, se all'inizio sembra appassionata e spontanea quando sono in Romania, dopo che la ragazza giunge a Berlino si trascina stancamente per poi finire. Non meglio va con il sociologo e più maturo Stephan, né con Thomas, un libraio omosessuale con cui passa solo una notte d'amore. Le relazioni sentimentali che stabilisce con questi tre uomini sono anch'esse irrigidite nello scacco, in una sorta di incomunicabilità che rivela la provvisorietà dell'amore, la sua insoddisfazione quando si è preda di un'«infelicità senza desideri».

Irene attraversa la Berlino pre-unificata da estranea, esplorando l'inganno che si cela nella sua *patria immaginaria*, nella sua nuova casa così fortemente anelata, sentendosi cosa inanimata, senza forza. Alla

²³ *Ich bin ein lustiger Mensch*, intervista di C. GEIBLER e M. SCHOLZ, in «Frankfurter Rundschau», 24 agosto 2012.

stregua di una flaneur dispercettiva, stabilisce una relazione tra la città e la sua testa, reinventandola e presagendone il senso di sospensione e la stanchezza, perdendosi in una serie di vie traverse, di immagini slegate che appaiono e scompaiono come i suoi pensieri e come i suoi tre uomini. Le persone che conosce sembrano vivere esistenze separate; non mostrano un briciolo di autentico affetto, e d'altronde non sembra che l'autrice voglia dar loro fisionomie propriamente definite. Si affacciano sulla scena e poi spariscono con la stessa evanescenza ed estraneità verso se stesse che hanno gli sconfitti; tutti sembrano costretti a muoversi portando un peso sulle loro spalle, tutti sentono di cadere nel vuoto pur restando sdraiati per terra, tutti sono condizionati da una paura che inaridisce ogni legame. Come le immagini, i volti delle città – Francoforte, Berlino, Marbur ecc. – che scorrono attraverso gli occhi di Irene, e che coincidono con i suoi stati mentali, così anche i volti, i ricordi di questi personaggi secondari si spezzano e si scompongono nella narrazione, seguendo il gusto del collage che è poi, lo abbiamo detto, la seconda arte della scrittrice tedesco-rumena. «Da quando vivo qui – dice Irene, ripetendo l'idea dell'atto dello sguardo propria dell'autrice – i particolari sono più grandi dell'insieme. A me non importa. Importa alle cose perché non se ne vogliono far accorgere»²⁴.

Anche quando ottiene finalmente la cittadinanza, Irene si sente molto lontana dal concetto di felicità: solitudine e precarietà – personale, storica, collettiva – non spariscono con un pezzo di carta. Il concetto stesso di patria è fortemente ambivalente: la patria e l'altro da sé li lasciato sono come qualcosa che si porta in gola: «ognuno di quelli che parlava a voce

²⁴ H. MÜLLER, *In viaggio*, op. cit., p. 35.

alta nella sala d'attesa portava in gola anche un'altra persona»²⁵, constatata Irene. La Berlino pre-unificata della Müller non è certamente quella di oggi. Nel senso che l'attuale, pur essendo il paradiso degli architetti, produce uno strano effetto disarmonico sul viaggiatore, perché appare come un luogo privo di centro. La città in cui Irene va alla ricerca di sé stessa è il tempio della separatezza, il simbolo stesso di chi viaggia con una gamba sola, dell'essere divisi in due da un muro di cui oggi si conserva solo qualche traccia, nell'ambivalente sentimento dell'appartenenza anelata e dell'estraneità percepita.

Il romanzo è intessuto delle rêverie di una città in cui macchine, passanti, foglie, asfalto si caricano di significati, anche in eccesso, divenendo il correlativo oggettivo di uno stato depressivo, di un disequilibrio presente perfino nell'andatura («camminava reggendosi sull'orlo estremo delle scarpe»); segnato nel corpo dalla paura (che è «come se si muovesse della sabbia sotto le costole») e dalla pesantezza («ogni mattina mi sveglio con la certezza di fare qualcosa di sbagliato»); in un insistente ripetersi di spazi liminali – soglie, binari, confini ecc. Un'inquietudine costante gira intorno a Irene, come se il suo corpo non vivesse nelle cose ma nelle conseguenze delle cose: c'è la paura di lasciarsi cadere, la paura nel corpo, la paura nello stomaco. Gli individui parlano da soli, come se fossero degli automi, per cui comunicazione e interazioni sono impossibili. Tutto ciò che la circonda sembra essere un ammonimento, o così lei lo vive, compresi i segni o i cartelli stradali, e questo non fa che dilatare il suo senso di abbandono e di soffocamento. Il tentativo di adeguarsi alla nuova realtà berlinese fa, allora, i conti con la visione

²⁵ Ivi, p. 23.

straniata di gesti e oggetti quotidiani, percepiti come se fossero corpi separati che si insinuano nella sua mente, e dai quali la protagonista in esilio volontario è insieme affascinata e scossa. La sua lotta è con la concentrazione del pensiero, che fa sì che il corpo diventi prigioniero delle parole; lo scopo, l'anelito è non percepirsi più come una macchina inceppata, un cardine rotto che gira a vuoto, affinché possa uscire dalla sua condizione di provvisorietà (e questo sentire di avere due patrie e insieme non possederne nessuna, di scrivere altrove rispetto al luogo dove si è nati, utilizzando un'altra lingua, è un tema prettamente novecentesco dal punto di vista della letteratura: basti qui ricordare i casi di Beckett, Joyce o Canetti).

Questa ossessione dello sguardo straniante nei confronti della materia è un altro mezzo per unire paura e percezione. Non a caso, forma il nucleo genetico anche di *Bassure*, il romanzo che più di ogni altro guarda alla realtà rurale della comunità tedesca del Bananato, «la prima dittatura che ho conosciuto», come l'ha definita lei stessa. E in *Bassure*, composto, nella versione più recente, da diciannove storie che potrebbero essere anche lette come un romanzo, denuncia per l'appunto l'isolamento e lo straniamento dell'individuo che non si vuole conformare alla società contadina; il rancore, la superstizione, l'odio serbati per anni all'interno degli stessi nuclei famigliari, la scelta della violenza intrinseca ai dettami non scritti della comunità sveva, la piaga dell'alcolismo e della dipendenza, l'infanzia piena di brutalità e terrore in una società patriarcale. Non mancano gli accenti ironici, come nel brevissimo scorcio del *Bagno svevo*, in cui tre generazioni si fanno il bagno una dopo l'altra nella stessa acqua che diviene via via sempre più nera.

La realtà esterna diviene sostanzialmente in queste narrazioni una metafora dell'esistenza. Secondo la prospettiva dell'io narrante, sensazione della paura e imminenza della morte contagiano non solo chi ricorda e racconta ma tutti quanti, animali ed elementi della natura compresi: non c'è scampo per nessuno nell'anti-idillio di *Bassure*. Ad esempio, nel momento in cui vengono strappate le penne dell'anatra prima di ucciderla, l'io narrante pone l'attenzione sul fatto che «la vena principale diventa subito visibile e sporge sempre più grossa e blu per la paura»; perfino le formiche nel barattolo di zucchero della nonna, ricorda la voce femminile dell'eponimo racconto, «mi facevano paura, erano così piccole e tante, e non facevano rumore mentre lavoravano». O ancora, a proposito del senso di gelo e lontananza dalla comunità: «Quando mangio io penso a qualcos'altro. Non vedo con i loro occhi, non sento con le loro orecchie. Non ho neppure le loro mani». Il titolo di questo libro, originariamente pubblicato nella Germania dell'Ovest ma composto prima in Romania, nasce da alcuni versi di Johannes Bobrowski, poeta che morì a Berlino, nella parte orientale però, nel 1965: «Noi che viviamo nei bassipiani comprendiamo la morte / poiché non ci è estranea / essendo cresciuti con essa».

Il termine «*bassure*» può essere, dunque, inteso in una doppia accezione, quella di 'bassopiano', con i suoi riti e le sue tradizioni, e quella della 'bassezza morale', della depravazione degli abitanti del villaggio. Aggiungo una postilla. Nel romanzo pubblicato dall'editore Keller, *Il paese delle prugne verdi*, la paura è consustanziale al paese in cui è ambientata la vicenda, esattamente come accade in *Bassure*, anche se sorge non dall'interno dell'enclave tedesca ma dal controllo onnipresente esercitato

sui cittadini da parte degli apparati del dittatore. Scritto, ci informa la scrittrice, «in ricordo dei miei amici uccisi sotto il regime di Ceausescu», il libro ruota attorno al suicidio di Lola e a come lo vivono i suoi quattro amici, tutti spinti dal desiderio di andar via, di fuggire dal dispositivo totalitario: «dovevamo camminare, mangiare, dormire, amare qualcuno nella paura»²⁶ si legge fin dalla prima pagina, ma la sensazione interna si trasferisce per osmosi all'esterno, oppure in un modo arbitrario gli è attribuita: «Nella paura si sentivano a casa. La fabbrica, la bodega, i negozi e i quartieri residenziali, le sale della stazione e i viaggi in treno con campi di grano, girasoli e mais stavano all'erta. I tram, gli ospedali, il cimitero. Le pareti e i soffitti e il cielo aperto».

Il tentativo di tener viva la memoria della loro amica dà l'avvio, per ciascuno dei quattro giovani dissidenti, a una presa di coscienza della condizione personale di fallimento e, in parallelo, di quella del paese: la stessa Lola è il simbolo della giovinezza che è destinata a perire; certi ideali e aneliti che fuoriescono in ogni adolescenza non possono resistere se si cresce in un regime dittatoriale. La perdita del lavoro certifica successivamente il loro fallimento:

Quando perdemmo il lavoro, ci accorgemmo che vivere senza questa sofferenza sicura era peggio che vivere sotto la sua costrizione [...]. Eravamo stanchi, stufo delle dicerie sulla morte imminente del dittatore, stanchi dei morti per fuga, sempre più spinti verso l'ossessione della fuga, senz'accorgercene. Il naufragio ci sembrava tanto normale quanto il respiro.

²⁶ H. MULLER, *Il paese delle prugne verdi*, traduzione di Alessandra Henke, Rovereto, Keller editore, 2007, p. 11.

Ancora più marcatamente che altrove, nel romanzo *In viaggio con una gamba sola* il rapporto tra paura e percezione sovrastruttura poeticamente il linguaggio prosastico, rendendolo originalissimo. La lingua si serve della percezione come di un veicolo di trasporto che trasforma oggetti e natura in materia suggestiva per il soggetto che li osserva: ne deriva un registro stilistico formattato sullo stato emotivo, pieno di venature liriche. Questi due principi enunciati dalla stessa scrittrice chiariscono quanto ora detto: «lo sguardo con cui si osservano le cose che traduce le cose in parole non è esso stesso razionalizzabile»; e poi: «un oggetto è una materia estranea che si insinua e la fascinazione si forma dall'estraneità». Anche Irene ha il proprio collage, il proprio esercizio letterario alla sopravvivenza in cui si intrecciano foto-testuali, mosaici di parole, puzzle di immagini, senza però la gioia dell'accostamento magico: in un foglio da imballo Irene ritaglia e incolla una strada sopraelevata, un anziano che legge il giornale, un pollice grande, un orologio e una ruota gigante, un revolver col colpo in canna, un uomo che va in bicicletta e altre immagini ancora, che obbediscono solo alla sua scelta casuale; al centro della composizione, come un punto di fuga, c'è «un portone spalancato davanti al quale il selciato conduceva al nulla». Tutto (sembra dirci la scrittrice) si riconosce per pezzi, per parti, per frammenti che illustrano la complessità e conducono verso un insieme disorganico che stride nei contrasti producendo senso, un insieme non riproducibile che diventa una storia.

Nel romanzo *L'altalena del respiro*²⁷, la funzione del collage di parole tipica della sua prosa è quella di restituire non lo stato d'animo della dislocazione o l'ansia della fuga, ma gli interrogativi morali e il senso della catastrofe dei prigionieri di un campo di lavoro in Ucraina. Con questo romanzo la Müller ha rotto una sorta di tabù della comunità sveva, narrandone la deportazione nei campi sovietici da parte delle forze di liberazione durante e dopo la guerra: ufficialmente venne catalogata come un contributo alla ricostruzione dell'Unione sovietica; in realtà, si trattò di una ritorsione per gli anni in cui, con al potere il maresciallo Antonescu, la Romania si era unita a Hitler e Mussolini, divenendo una costola del fascio nazista europeo: secondo le stime ufficiali, dei centomila rumeni di origine tedesca spediti nei Gulag, circa diecimila non fecero mai ritorno.

Ispirato alle esperienze degli internati del suo villaggio (tra cui anche sua madre), che ne parlavano «bisbigliando» o malvolentieri per non rivangare la convinta adesione al nazismo del romanzo, il romanzo della Müller era nato come un progetto a quattro mani con il poeta tedesco-rumeno Oskar Pastior, di cui lei andava annotando i ricordi di internamento fin dal 2001 e con cui fece anche «un viaggio di ritorno» nel 2004, una visita al suo campo di prigionia nelle zone carbonifere del bacino del Donek, in Ucraina. Trasmessa che finì, come ha ricordato la scrittrice, con il poeta che ingurgitò una quantità industriale di cibo e di dolci nonostante il diabete, asserendo di star nutrendo la propria anima, e in ricordo della fame che aveva patito negli anni di reclusione e lavoro forzato. Domenica Pinto ha scritto che «la base documentaria di Pastior, le sue memorie – era stato a lungo prigioniero in Ucraina – fanno di questo libro quasi un'opera scritta a

²⁷ H. MÜLLER, *L'altalena del respiro*, traduzione di Margherita Carbonaro, Milano, Feltrinelli, 2010.

quattro mani con un morto»: *L'altalena del respiro* rappresenta, in fondo, un omaggio alla figura di Pastior, ai suoi cinque anni trascorsi in condizioni fisiche e psicologiche spaventose, e al suo impegno di resistenza. Pur se l'autrice nella postfazione assicura d'averlo composto qualche tempo dopo la sua morte, è come se si fosse coscientemente e fortemente identificata col destino del poeta deportato, rendendo quest'opera che appartiene alla più classica letteratura del lager anche una testimonianza della ricerca di una dimensione linguistica ed estetica; come se fosse la fantasia ad avergli salvato la vita, ad aver allontanato l'angoscia, la paura, la fame provate tra le baracche del campo di lavoro.

Nel suo intervento al Festivalletteratura di Mantova, l'autrice confessava di non aver potuto contare su memorie familiari, perché, ad esempio, le parole abitualmente espresse dalla madre per descrivere la sua detenzione nei campi di lavoro si erano mostrate inutilizzabili perché criptiche: «il loro senso era fossilizzato, suonavano ormai irrimediabilmente vuote, come trepertrefanove. Volevo finalmente scoprire cosa si nascondeva dietro queste frasi». Il lettore si unisce al narratore diciassettenne Leopold mentre sta infilando le proprie cose dentro la custodia di un grammofono che usa come valigia e si appresta a seguire i soldati sul carro bestiame che porterà lui e altri internati al Lager ucraino: vivendo clandestinamente la propria omosessualità, considerata un «abominio» dalla sua famiglia e dalla comunità tedesca in cui è cresciuto, intravede nella sua deportazione, avvenuta nel gennaio del 1945, la possibilità di un'evasione, o, più ingenuamente, di un'avventura. Nel campo, invece, la sua vita collassa: conosce l'esperienza totale dell'alienazione, e questo punto zero esistenziale cambia anche la

prospettiva morale con cui osservava e giudicava il reale. Sotto la minaccia della morte per fatica, per fame, per congelamento, i prigionieri rubano in continuazione, mendicano di porta in porta, frugano tra i rifiuti della mensa, si cibano perfino delle erbacce che crescono intorno al campo. Sfaldatisi i confini tra bene e male, finisce per crollare anche per lui l'ordine su cui si reggeva la sua esistenza: come gli altri anche lui ruba, anche lui mendica di porta in porta, s'abituava a vivere tra la sporcizia e i pidocchi, e all'umiliazione della nuca rasata; anche lui osserva la morte altrui con indifferenza, appiattendosi sul presente e cercando di sopravvivere con tutte le proprie forze. Sperimenta sulla propria pelle la diminuzione a una vita animale e la perdita di dignità, come hanno raccontato tutti coloro che hanno conosciuto l'atrocità del Lager, che hanno vissuto all'interno di un mondo «pragmatico», in cui «non ci si può permettere né la vergogna né l'orrore», come sottolinea Leopold. «La quotidianità comprendeva il marciare in colonna, il lavoro duro, l'appello serale, la fame cronica»²⁸, ma a questa discesa verso una dimensione primitiva, disumana, Leopold cerca di reagire tentando di non perdere un residuo di umanità, per cui resta disperatamente attaccato alla vita, una riserva di forza la cui misura è sconosciuta anche a noi stessi. Il romanzo procede per eventi, come se fossero tanti ricordi messi assieme: ai fatti riportati sono inframmezzati flashback sulla vita nel villaggio (e sul convinto sostegno alla follia nazista dei suoi componenti) e continue immagini di morte. Il racconto è popolato di personaggi emblematici: c'è la distributrice del pane Fenja, che assolve al proprio compito con indifferenza al destino degli internati e, con paziente disciplina, «come la

²⁸ Ivi, p. 89.

dea della giustizia» pesa le pene che infliggerà; c'è la ritardata Platon-Kati, chiusa nella propria idiozia e per questo impermeabile all'umiliazione, che non conosce la vergogna né riconosce le regole della società che vengono deformate nel campo di prigionia, dunque non esce sconfitta dal sistema concentrazionario. L'unico vero trionfatore, tuttavia, è l'«Angelo della Fame», la divinità al cui volere sottostanno tutti i prigionieri, che cresce e impera sulle rovine dello stomaco: come nel terrifico episodio dell'avvocato Paul Gast che immerge il cucchiaino nel piatto della moglie non appena ella distoglie lo sguardo, pur sapendo che diminuirne la razione ne avvicinerà la morte. Uno spettro, quello della fame, che il narratore cerca di contrastare «non separando l'ispirazione dall'espiazione», attraverso cioè uno scatenarsi di proiezioni, di allucinazioni, di rêverie, mediante un linguaggio poetico ricco di similitudini e metafore polimorfe, che servono a rendere abitabile il campo di lavoro anche quando si è al limite della sopravvivenza e che rappresentano il tentativo della Müller di trovarsi una strada lessicale all'interno della letteratura del Lager.

Dal punto di vista della struttura, il romanzo è composto da 64 brevi capitoletti incentrati su un'epistemologia di eventi, oggetti e materiali significativi che sono come dei frammenti narrativi pieni di tensione, elementi disorganici che raccontano il rapporto tra oppressi e oppressori, e quello dei prigionieri tra di loro, in cui è il dettaglio che dà l'esattezza della visione d'insieme: una serie di tableau opprimenti e pieni di tensione, come è stato giustamente notato. Sono i dettagli - il carbone delle miniere, la polvere gialla della sabbia, l'albero di natale con le palle di pane, i mattoni pieni di scorie - che reificano i processi interni ed esterni dei personaggi, che sanciscono la perdita di controllo sulla propria vita; ed è da questi

dettagli che Leopold non riesce ad affrancarsi una volta tornato a casa, cinque anni dopo, vittima di una nostalgia per il Lager che è come una sindrome di Stoccolma. Anche per lui, come per tanti altri sopravvissuti, l'ora della liberazione coincide con un'angoscia che non si estingue mai. Sogna di essere deportato ancora, una specie di attaccamento all'orrore, inspiegabile per chi non ha vissuto quella condizione, che lo spinge a prendere atto d'un principio tragico: «da sessant'anni so che il mio ritorno a casa non ha potuto ammansire la felicità del Lager»²⁹. Come un animale cresciuto in cattività che non riesce a sopravvivere, una volta libero.

Dal trauma non solo è impossibile affrancarsi, ma la paura, il terrore, il turbamento psichico cui dà vita instaurano un meccanismo perverso, per cui si prova nostalgia e senso di colpa, come se in quella dimensione fossero stati acquisiti dei traumi vitali da cui non si può ritornare, da cui non ci si può risanare: come se ci fosse stata pienezza, autenticità, profondità in quella condizione di fragilità. Leopold vi ha sentito la vita assieme all'orrore, e questo lo rende un luogo da cui non si esce più.

²⁹ Ivi, p. 248.

Tragitti mentali, gesti d'amore e letterarietà:

E. A. Kennedy e Ali Smith

Una premessa

Per lungo tempo, a partire almeno dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso, una delle costanti della letteratura scozzese è stata la codificazione di un malessere sociale che finiva per acuire la disperazione dell'individuo rafforzandone, al contempo, l'inclinazione all'autocommiserazione e la netta percezione di essere stati danneggiati dalla Storia e dalla corona inglese. L'afasia, il disagio psichico e un senso generale di fallimento erano appunto le coordinate di questa «*scottish malaise*», che trovava in un'introspezione afflitta da una deriva autolesionista la propria più consona modalità d'espressione, come se solo attraverso le angosce e i tormenti esistenziali dei personaggi si potesse esplorare, poi, la questione dell'identità nazionale, così fortemente schiacciata dalla colonizzazione attuata dalla cultura e dalla politica britanniche.

Anche in anni più recenti, chiunque abbia scritto di emarginazione ed esclusione, o abbia posto come campo d'indagine la dolorosa consapevolezza della precarietà dell'esistenza in un contesto nel quale risulti spezzato il rapporto di identificazione tra sé e il luogo, tra sé e gli oggetti che impregnano la propria quotidianità, è stato immesso all'interno della fertile matrice della *Scottishness*, della rivalutazione dell'identità scozzese.

La curiosa costante per cui si aprono con un suicidio alcuni romanzi o saggi scritti da narratori scozzesi degli anni Duemila, o che hanno iniziato a pubblicare alla fine del Millennio scorso, suggerisce l'esistenza di un collegamento sotterraneo, di un implicito riferimento critico tra generazioni di scrittori, quasi che la seconda, la generazione post '89, si sia appunto chiesta cosa fosse rimasto della denunciata marginalità scozzese e se era possibile rinnovarla, sganciandosi dalla tradizione retorica e nazionalista del *national tale* e del romanzo storico, e allo stesso tempo provando a rinverdire la tradizione del regionalismo e la predilezione per il realismo psicologico e sociologico. Marginalità che fino a tutti gli anni Novanta veniva letta secondo le prospettive teoriche del postcolonialismo e, dunque, si configurava anche nei termini di una denuncia delle disuguaglianze sociali e geopolitiche, in un momento tra l'altro in cui l'ago d'ogni bilancia (sociale, culturale, economica, politica) iniziava prepotentemente a spostarsi verso l'Europa del Nord e continentale.

Sul piano della coerenza testuale, ogni strategia d'inizio è una specie di atto di rottura con il passato e insieme una forma di transito verso il nuovo, ma dal punto di vista strettamente razionale il suicidio è, in realtà, l'opposto di un inizio. È in fondo una fine, almeno per chi non crede nell'ultraterreno, una fine che può essere anche paradossale se usata come «*overture*»: in *Morven Callar* di Alan Warner uno scrittore si toglie la vita lasciando sul computer un romanzo che, poi, la sua ragazza pubblicherà a proprio nome ricavandone denaro e gloria; nel saggio *On Bullfighting* A. L. Kennedy presenta se stessa sull'orlo del davanzale in attesa di decidere se buttarsi di sotto o meno, mentre la musica d'un'antica canzone gaelica che celebra le semplici gioie della vita rurale si diffonde per la strada. In *Hotel*

World di Ali Smith una donna precipita dall'ultimo piano di un albergo: si era infilata nel vano di un montacarichi per piatti, che poi ha ceduto: è stato un suicidio o un banale incidente? Nulla si sa se non, spiega la donna da morta, che è stato un volo da capogiro, eccitante, pieno, allegro, come un tuffo verso l'ignoto.

In questi tre esordi sembra esserci un comune denominatore, laddove la messa in scena del suicidio iniziale è giostrata in una chiave parodica e dissacrante (ma non per questo meno amara, dolorosa o angosciante); e, sebbene solitamente il suicidio appaia come un modo tragico di chiudere i propri conti col passato, e col presente, qui invece tutta la situazione somiglia a una specie di allegoria che, sovvertendo il significato apparente del suicidio, annuncia anche, con una buona dose di humour nero, una sorta di metamorfosi o di cambiamento per il beneficiario indiretto del suicidio o per il suicida stesso.

In effetti, la tentazione del suicidio era stata una delle tematiche predilette della generazione precedente, che aveva dato vita a una rinascita della letteratura scozzese negli anni Settanta, cercando di spezzare il monopolio culturale ed editoriale londinese: la «*scottish malaise*» vi era caratterizzata attraverso patimenti e afflizioni autoinflitte. «Non è un caso che spesso la narrazione in quella produzione avvenga attraverso la prima persona – ha spiegato a chi scrive, in una conversazione privata, Paola Splendore, cui si deve, tra l'altro, la bellissima raccolta di racconti *Rose di Scozia*³⁰ per le Edizioni E/O, che per prima ha fatto conoscere la nuova ondata di scrittrici scozzesi: «l'intenzione era quella di consolidare il senso tutto scozzese di vittimismo e morbosità, elementi che erano assurti a segno

³⁰ *Rose di Scozia*, a cura di P. Splendore, traduzioni di M. Baiocchi e P. Splendore, Roma, Edizioni E/O, 1997.

distintivo e per alcuni spregiativo di una identità nazionale e culturale. Accanto alla desolazione, all'assenza di speranza, all'emarginazione tuttavia, il concetto di una identità percepita come instabile e precaria, subalterna al centro anche se con una grande tradizione alle spalle è stato il fondamento della rinascita letteraria scozzese».

Fu un gruppo di Glasgow a dare l'avvio al nuovo corso: Alasdair Gray, James Kelman, Janice Galloway contestavano lo status di Londra come unico nucleo della cultura britannica che relegava la Scozia alla periferia e rivendicavano una propria identità separata, autonoma. Rispetto agli autori del primo risveglio degli inizi del Novecento, questi narratori si sentivano distanti dal desiderio di riappropriarsi degli aspetti tradizionali e sovranaturali e tendevano a sottolineare il vuoto spirituale che secondo loro ammorbava la Scozia a loro contemporanea. «Tale rinascita – continuava Splendore – si inseriva in un contesto culturale in via di mutamento determinato da una maggiore autonomia nella gestione delle iniziative culturali: la nascita dello Scottish Arts Council diede nuovo impulso all'editoria locale e alle riviste letterarie, la maggior parte delle quali aveva dovuto cessare l'attività negli anni '30 a causa delle difficoltà economiche; l'istituzione dei primi dipartimenti universitari di letteratura scozzese – che prima rientravano nell'alveo della letteratura inglese – consentì ai giovani scozzesi di crescere con una maggiore consapevolezza delle proprie radici e alla stessa letteratura scozzese di oltrepassare la Manica». Ciò contribuì chiaramente a una più profonda esplorazione della *Scottishness*, l'identità politica, sociale e linguistica della Scozia: l'arida, spenta, squallida Glasgow raccontata da Kelman assurgeva, così, a

contraltare di un'alienazione e di un degrado più grandi, che colpivano le classi più povere e indifese della popolazione

Non più verde luogo delle ballate né officina dell'Impero come nell'età vittoriana, Glasgow era divenuta dopo la prima guerra mondiale centro della paralisi e della depressione economica, vera e propria metropoli infernale, scossa da una indigenza devastante e abitata da masse di disoccupati e di diseredati. L'orrore della fame, degli alloggi fatiscenti, dei bambini che vivevano nel fango erano gli effetti di un sistema economico e politico al collasso³¹.

In questo senso, esemplificativo è il caso di James Kelman: «Una vera sciagura», si lasciò sfuggire una giurata certo priva del necessario aplomb che il ruolo dovrebbe pur imporre, all'indomani del conferimento del Booker Prize 1994 proprio a Kelman per il libro *Troppo tardi, Sammy*³², reputando probabilmente inaccettabile il fatto che il maggiore premio letterario britannico venisse assegnato a chi, nell'esiguo spazio delle prime tre pagine, aveva ossessivamente ripetuto per ben ventuno volte un gergale e triviale *fuck*. Il conferimento a Kelman agitò non poco le acque solitamente sobrie (almeno, in superficie) della terza pagina anglosassone, ma in effetti l'ostilità di una certa critica, comunque minoritaria, era emersa in tutta evidenza già al momento dell'uscita in libreria, tanto che ci fu chi si spinse fino al punto di definire il romanzo «un catalogo di quattromila sconcezze e volgarità». Il piccolo scandalo che ne derivò, per la verità, viene oggi ricordato solo a disonore dei detrattori, e la versione approntata per il lettore italiano nella bella traduzione di Massimo Bocchiola e Flavio

³¹ *Caledonia dreaming: la nuova drammaturgia scozzese*, a cura di Maria Cristina Cavecchi, Margaret Rose, Sara Soncini, Salerno-Milano, oedipus, 2001, p. 15.

³² J. KELMAN, *Troppo tardi Sammy*, traduzione di M. Bocchiola e Flavio Santi, Pavia, Sartorio, 2006.

Santi di *Troppo tardi*, *Sammy* ne è in fondo una testimonianza: perché la querelle sul linguaggio non era solo una battaglia assai ipocrita oltre che anacronistica (e sia qui sufficiente ricordare il successo che ha, poi, arriso al più illustre dei figli di Kelman, Irvin Welsh); in fondo, essa nascondeva al proprio interno ben altre ragioni, in primo luogo una sospetta irritazione nei confronti di un turpiloquio ritenuto troppo marcatamente scozzese, che faceva della povertà verbale, della ripetizione demotica una specie di codice in grado di illuminare la questione dell'identità scozzese – a dispetto di un centro che per lungo tempo ne aveva ostinatamente negato l'esistenza –, oltre che una sorta di palinsesto con cui portare in scena quanti non erano stati in grado di trovare posto nella struttura economico-sociale liberista voluta dalla Thatcher, prima, e dai suoi emuli, poi.

Anche in *Troppo tardi*, *Sammy*, dunque, la dislocazione linguistica, ai limiti dell'apoplezia, è la chiara manifestazione di uno spossamento sociale, un effetto, tra i più visibili, dell'alienazione e dell'emarginazione: la corda è tirata al tal punto che la malta di *standard english* e *scots* di Glasgow con cui è impastata la lingua del romanzo sembra rispondere quasi a una disciplina spietata, masochistica, che alla lunga strema, quando non irrita il lettore. E qui si misura tutta la distanza da un autore, ad esempio, come Welsh, il cui potenziale pittoresco e sentimentale contribuisce a rafforzare, al contrario, il legame con il pubblico, a rassicurarlo e compiacerlo nelle sue più intime convinzioni: Kelman, invece, non concede nulla al lettore, non lo blandisce né cerca l'applauso, proprio perché mira a colpire *in primis* gli schemi mentali e sociali della classe media britannica (e, oltre, gli assunti e i pregiudizi tipicamente borghesi *tout court*).

In tutta la sua produzione, da *The Busconductor Hines* (1984) o *A Disaffection* (1989) fino a *Kieron Smith, Boy* (2008), l'orizzonte percettivo dei suoi personaggi *marginali* – senz'altro in giro per la città dediti al taccheggio, disoccupati in attesa del sussidio, operai non specializzati, insegnanti, conducenti di autobus ecc. – è sempre assai ristretto, quasi un soffocamento tanto della percezione di sé quanto di quella degli altri, e il timbro ipertrofico con cui ciascuno s'arrovella sulla propria esistenza serve per l'appunto ad acuire il senso di afasia e di disagio psichico.

Con protagonisti siffatti, costretti a vivere negli interstizi della realtà, Kelman tende a ridurre la trama a una dimensione stagnante, quasi inesistente: davvero, alla lettera, *Troppo tardi*, *Sammy* racconta la «storia di un alcolizzato cieco che inciampa per le vie di Glasgow», com'è stato detto a mo' di scherno a suo tempo da un critico; ma l'incubo di Sammy, l'incubo di questo nostro antieroe dalla biografia desolatamente scarna (un passato da carcerato, un figlio che vive con l'ex moglie, una fidanzata che lo ha lasciato) non è paradossalmente la condizione di cecità, che egli crede o finge di credere temporanea, e che oltretutto sopraggiunge a causa delle percosse ricevute dalla polizia dopo l'ennesimo fermo, quanto piuttosto l'emergere di una forma di colpevolizzazione, l'approdo a una certezza che sconcerata, e cioè che in fondo è meritata tutta questa «sfiga» che lo perseguita – e così ritorna qual senso, proverbialmente, o da cliché, scozzese, di vittimismo, in cui si incrociano sovrastimazione delle proprie capacità e ricerca di un'esonazione da ogni possibile obbligo morale.

Quando percepiamo, ad esempio, l'esistenza di forze – in questo caso, un apparato burocratico/economico/poliziesco, che incorpora l'identità locale scozzese nel meccanismo Gran Bretagna, rigettando chi non vi si

adeguata – che agiscono contro di noi e contro cui nulla possiamo, subentra un senso di impotenza; se tutto questo non porta alla rivolta, e siamo colti invece dall'angoscia dell'impotenza, sembra ricordarci Kelman, finiamo per accusare noi stessi e per considerare come primo ostacolo alla nostra realizzazione proprio il nostro *ethos*; per cui ogni possibilità di negoziare con il sistema non solo resta sostanzialmente preclusa, ma non viene neanche immaginata come opzione. La colpa è solo dei singoli, incapaci di conformarsi, di adeguarsi a come va il mondo.

Sotto questa terribile pressione, anche il discorso narrativo esplose: il linguaggio si spezza, si rompe in incoerenti, ripetitivi soliloqui dei protagonisti, durante i quali l'enfasi tende a trascendere in vere e proprie forme paranoiche, di nevrosi, e la rabbia acquista sembianze spesso autolesioniste, come uno che batte la testa sul muro di una prigione di cui ha disegnato le sbarre. Una parola che è postmodernista, quella di Kelman, che esplora le dinamiche del pensiero verbale, delle allusioni, degli spazi vuoti, dell'ellissi del parlato, talvolta oltre il limite del collasso avanguardistico – e chi ha assistito a sue letture pubbliche ne ha testimoniato la forte valenza di performance musicale; in cui il flusso di coscienza si alterna con la voce di un narratore che pare sia «alle spalle» del nostro Sammy, e ne condivide l'orgoglio e lo squallore: come a ribadire che non c'è scampo per nessuno da questo contesto triste e furioso, di miseria e nebulosa disperazione.

Il flusso di coscienza e il monologo interiore, il realismo urbano e la ricerca dell'autenticità nell'umanità degli individui, la ricerca anche di una decolonizzazione della lingua sono le solide fondamenta della narrativa di Kelman; che egli utilizza per esplorare ed esprimere la mancanza di

prospettive, la disperazione, l'angoscia di vivere in una società come quella scozzese, afflitta da un senso collettivo di fallimento, che vive quotidianamente sulla propria pelle il razzismo e lo sciovinismo delle istituzioni e delle autorità inglesi. A distanza di quasi tre decenni, Welsh ancora commentava in questo modo l'identità Scozia e l'essere scozzesi: «Falliti del cazzo in un paese di falliti»: al di là degli stereotipi in cui poi è caduta la «*Chemical generation*», Welsh rappresenta – soprattutto in *Trainspotting* – uno scenario in disfacimento sopraffatto dal conformismo borghese, mostrando al contempo quale deserto culturale e umano l'epoca thatcheriana abbia creato nel proprio paese. Contraria a questa impostazione era, invece, *Sognando Caledonia*, titolo di una piece portata in scena da David Greig con la storica compagnia scozzese 7:84 al festival di Edimburgo, proprio a voler significare quali speranze portava con sé l'esito del referendum sulla devolution nel 1997 o l'apertura del nuovo parlamento nel 1999.

Da questi due apici bisogna partire per comprendere la nuova leva di scrittrici scozzesi attive dopo la seconda metà degli anni Novanta: «Certo proprio il successo di autori quali Irvin Welsh o Alan Warner – mi faceva notare ancora Paola Splendore – ha contribuito a portare la questione scozzese all'attenzione dei media: più di altre nazioni, ad esempio l'Irlanda o il Canada, la Scozia ha faticato per affrancarsi da una prospettiva anglocentrica». Al contrario della generazione precedente, pur evidenziando la profondità del conflitto che si svolge nella psiche dei propri personaggi, scrittrici come A. L. Kennedy o Ali Smith non denunciano uno specifico legame di causalità tra le motivazioni psicologiche che sommuovono nel profondo i loro personaggi e la

condizione di subalternità della Scozia: il contingente, il quotidiano viene percepito a volte come un abbraccio mortale, uno sguardo meduseo che pietrifica e rende immobili, e a volte come qualcosa di surreale e beffardo, che conduce fuori strada, qualcosa di cui ridere d'un riso giocoso e liberatorio prima di essere inghiottiti dalle acque. Insomma, gli scrittori scozzesi di fine millennio, anche quando ereditano la vena comico-surreale dalla generazione precedente, ne convertono consapevolmente le finalità, per cui dall'impotenza e dalla disperazione possono nascere anche, per dire, dei fiori da mettere nei fucili.

1) A. L. Kennedy

Questa appartenenza alla generazione precedente è, però, per alcuni autori solo una verità di secondo grado, per così dire, e ne è prova la raccolta di racconti *Gesti indelebili* della Kennedy³³, scrittrice nata a Dundee nel 1965 ma residente a Glasgow, che venne considerata all'esordio una *enfant prodige* nel maschilista panorama letterario scozzese e fu, poi, la rivista letteraria «Granta» a consacrare tra le migliori scrittrici britanniche per il decennio 1993-2003.

Non si vuole qui negare la presenza, oltretutto consustanziale all'*ethos* scozzese, di quello sguardo di ritorno tipico del soggetto colonizzato così ben messo in luce dagli studi postcoloniali; si tratta, anzi, di renderne più ampio il raggio di azione, perché l'impulso all'omogeneità, la sconsecrazione del territorio e l'alienazione determinata dal non poter

³³ I primi due racconti di A. L. Kennedy che hanno visto la luce in Italia sono stati pubblicati nel già citato *Rose di Scozia*, e nell'antologia che ogni dieci anni la rivista «Granta» dedica alla giovane narrativa inglese, uscita da minimum fax col titolo *New British Blend*, Roma 2003.

raggiungere quelle necessità, quei desideri che ovunque ci vengono prospettati sono effetti che coinvolgono oggi anche chi non è stato colonizzato direttamente.

Fin dai primissimi racconti di *Night geometry and the Garscadden Trains* (1990), l'operazione decostruttiva della Kennedy, volta a scardinare i meccanismi perversi d'un sistema globalizzato, è stata quella di recuperare le voci invisibili dei nuovi perdenti, la loro sofferenza sommersa, la loro impotenza, secondo la lezione formale di Kelman: mettendo in scena l'angoscia del sentirsi inutili, quella condizione di marginalità da cui è oppressa la classe media impoverita, già protagonista della prosa carveriana – e in questo senso non c'è grande differenza fra la sterminata provincia americana e la Scozia. Erano, quei primi racconti, storie di donne single e delle loro infelici relazioni, raccontate con un «umorismo nero, pungente»³⁴ che avrebbe connaturato, poi, tutta la produzione successiva, segnata appunto dalla «dissezione dettagli delle passioni amoroze e sessuali», dalla distonia delle relazioni familiari e dal rovello mentale di personalità disfunzionali³⁵. Rispetto a una scrittrice come Janice Galloway, appare meno direttamente impegnata nella denuncia della condizione della donna nella società scozzese, e più attratta invece dal restituire sulla pagina le complicate dinamiche della soggettività al di fuori dei condizionamenti sociali: non manca di affrontare la violenza domestica e gli abusi sui minori, vero dramma delle famiglie d'ogni ordine e grado, e tuttavia, come sostiene Ali Smith, esplora le problematiche di genere senza

³⁴ N. RENNISON, *A. L. Kennedy*, in *Contemporary British Novelists*, London, Taylor and Francis, 2004, p. 79.

³⁵ G. NORQUAY, *Partial to Intensity: The Novels of A. L. Kennedy*, in J. ACHESON, S. ROSS, *The Contemporary British Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 142.

esserne schiava³⁶: le sue protagoniste appartengono a un mondo post-femminista, dove possono essere estremamente confuse sulla direzione da dare alla propria vita, ma mai mettono in dubbio però la propria autonomia sia per quanto riguarda lo stile di vita sia le scelte sessuali³⁷.

L'enfasi viene posta sull'interiorità, mentre un minor peso è dato al contesto sociale entro il quale si determina e si struttura l'identità: il distacco su questo piano è sia nei confronti di coloro, come Kelman o Gray, pure di poco più grandi di lei anagraficamente, che si sentivano in obbligo di ambientare le loro storie in Scozia e di usare lo *scots*, caratterizzando così come scozzese la propria narrativa; e sia verso quanti, ad esempio la Galloway, come reazione rispetto alla generazione precedente, tendevano a condannare esplicitamente le strutture di potere dei dominatori inglesi e insieme a indagare il ruolo della donna nella società scozzese³⁸. Lei stessa si è dichiarata, più volte e anche pubblicamente, distante sia da quegli autori il cui intento primario era difendere l'identità scozzese sia da quanti avevano come primo obiettivo affrontare direttamente la questione del gender o delle rivendicazioni femministe: secondo i suoi critici, l'abbreviazione del suo doppio nome in capolettere (Alison Louise Kennedy) sarebbe una prova del suo voler fuggire dall'etichetta di genere³⁹.

Nelle dodici storie che compongono *Gesti indelebili*, e che declinano l'amore, o meglio il desiderio, e la mancanza d'amore in tutte le sue forme, non esiste un vero e proprio «senso del luogo»; potrebbero essere

³⁶ Cfr. A. SMITH, *Four Success Stories*, in «Chapman», 74–75 (Autumn/Winter, 1993), pp. 177–92: 192.

³⁷ G. NORQUAY, *Partial to Intensity*, op. cit., p. 144.

³⁸ Cfr. *Interview with A. L. Kennedy*, di Cristie Leigh March, in «Edinburgh Review», 1999.

³⁹ S. M. DUNNIGAN, *A. L. Kennedy's Longer Fiction: Articulate Grace*, in *Contemporary Scottish Women Writers*, ed. Aileen Christianson and Alison Lumsden, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, p. 145.

ambientate ovunque, perché importa solo raccontare il dramma che vive l'individuo, quello di essere in un modo sbagliato e dunque di non poter aderire ai codici di una pretesa normalità. Da qui nasce l'attenzione della Kennedy per i cortocircuiti mentali, per le aporie e disfunzioni del ragionamento di cui sono ostaggio solitamente i suoi protagonisti: portieri, bidelli, insegnanti o venditori di computer, tutti sono ritratti, ripresi, mentre continuano a ruminare imperterriti su se stessi, a ghermire un'autoconsapevolezza sempre sfuggente. Li attraversa una *perturbatio animi* che li spinge a interrogarsi a vuoto, sul nulla, fino allo sradicamento di sé: incapaci di liberarsi dai gorgi del loro impeto emozionale, di adattarsi al mondo come anche solo di comprendere le cause del loro disordine emotivo, i personaggi di questi racconti si aggrappano all'unica qualità che resta loro, quella dell'esperienza soggettiva cosciente, pur se vissuta come un corpo estraneo rispetto allo spazio oggettivo del mondo fisico. Non possiamo sapere se per tutti ci sia all'origine una ferita o un senso di colpa profondo, ciascuno però crede nell'esistenza di «segni, tracce impresse nella memoria, gesti indelebili»⁴⁰ in grado di illuminare la loro presenza, per cui poi ciascuno di loro va alla ricerca di atti di intimità che possano durare. Il potere irradiante di queste epifanie non può dirsi certo positivo, al contrario il suo carattere s'avvicina all'esperienza del perturbante: il fulmine che squarcia la notte in *Come trovare la strada nel bosco* riflette sul vetro il volto «scolorito» della protagonista, non qualcosa di sgradevole – dice il narratore – ma «una vaga impressione di essere inconsistente, mediocre»⁴¹. In *Qualcosa di sbagliato*, la macabra fantasia autodistruttiva di una donna che s'immagina svuotata dei reni e lasciata

⁴⁰ A. L. KENNEDY, *Gesti indelebili*, op. cit., p. 44.

⁴¹ Ivi, p. 65.

marcire nel suo letto d'albergo agisce come un incantesimo perverso che al contrario la libera dall'angoscia. Mentre nel racconto che dà il titolo alla raccolta una donna conserva come un segreto che l'unisce all'amante il ricordo di una notte di sesso perverso, violento, a cui sottostà senza entusiasmo pur di avere una parte di lui, qualcosa che insomma crea dipendenza, qualcosa da cui «è difficile staccarsi, è difficile cercare di difendersi»⁴².

Dietro il fallimento di questi barlumi, dietro la loro masochistica riproposta come in una coazione a ripetere, si cela l'illusione che attraverso l'altro, grazie all'altro sia possibile stare meglio, anche se l'esperienza dovrebbe averli ormai edotti sul fatto che l'esserci dell'altro non certifica la possibilità di una comprensione e condivisione delle proprie convinzioni patologiche, del proprio piano inconscio (o dei propri dolori e delusioni). La frustrazione di questo tipo di investimento, e la non accettazione anche del limite fatale che c'è in ogni relazione umana, determina quel circolo vizioso del pensiero a cui soggiacciono i protagonisti della Kennedy, non senza talvolta un sottile compiacimento, che si esplica in un processo di enunciazione monocorde, manieristicamente ipnotico, del discorso. Questo distorsivo riflettere su se stessi, che tradisce un'aderenza solo nominale alla realtà, non è altro, infatti, che uno strenuo, assai effimero e tragicamente comune tentativo di controllare una situazione critica, una situazione colma d'angoscia per la quale non si conosce nessuna soddisfacente via d'uscita. Nell'attenzione per come si dipana la soggettività, per come agiscono dolore e piacere sull'individuo, sottotraccia scorre come una vena scenica, enfatica, drammatica, senza per questo risultare meno veritiero ogni

⁴² Ivi, p. 33.

dispositivo narrativo. Lei stessa ha raccontato durante un incontro pubblico nella sede romana del British Council⁴³ che si era laureata alla Warwick University nel 1986 con una tesi in «*Theatre studies and drama*», e che episodicamente, ma con una certa costanza nel tempo, continuava a esibirsi sul palcoscenico o nei pub intrattenendo il pubblico con monologhi, «anche umoristici».

Il tema dell'isolamento e quello della solitudine, colti attraverso le prospettive dell'incomprensione e dell'autoinganno, della finzione in primo luogo con se stessi, impregnano anche *So I Am Glad* (1995), in cui una speaker radiofonica, al riparo delle chiuse porte dello studio, spera di evitare le complicazioni dell'amore e della vita, al tempo stesso dedicandosi al sesso senza coinvolgimenti emotivi: la vena antirealistica è ben evidente nell'intrusione all'interno della vita del narratore di un uomo apparso magicamente, Martin, che poi dirà di essere il fantasma dello scrittore Savinien Cyrano de Bergerac, con il quale la donna allaccia una stretta, intima relazione. La Kennedy induce a pensare che egli sia un parto della fantasia più che un vero fantasma, una sorta di allucinazione dell'inconscio di Jennifer: il tono ironico serve alla scrittrice scozzese tante volte per depotenziare ciò che è estremo⁴⁴ nelle sue storie, come un contenuto che è doloroso e nascosto, come gli abusi subiti dalla protagonista di *So I Am Glad*, che si autoinganna continuamente ignorando volutamente le conseguenze delle violenze del passato sul suo carattere e il reale significato della sua carenza di empatia. Lacanianamente, ogni suo personaggio impara a comprendere che il senso di sé è basato sulla

⁴³ Con chi scrive e Paola Splendore.

⁴⁴ Cfr. *The Contemporary British Novel*, edited by James Acheson, and Sarah Ross, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

mancanza, sull'assenza: una delle costanti della sua produzione è, appunto, quella di recuperare le strutture interne e le contraddizioni degli esseri umani, la loro sofferenza sommersa, la loro impotenza, anche quella condizione di ottusità, il non capire le cose (come spiega appunto fin dalle prime righe Jennifer) che è comune a molti di noi, in effetti.

I suoi protagonisti, talvolta incredibilmente ostinati, talvolta perfino spregevoli nelle loro ossessioni, sono spesso incapaci di comprendere le cause del loro disordine emotivo, vanno avanti lungo i binari delle loro riflessioni e spesso si aggrappano alla loro esperienza soggettiva e cosciente, che è sempre parziale: «La nostra vita interiore – ha sostenuto la Kennedy durante l'incontro a Roma – ha degli effetti sismici sul nostro mondo esterno», e non a caso le sue eroine sono sovente ostaggio delle disfunzioni del proprio ragionamento. C'è un'ansia febbrile che le spinge a interrogarsi, a ruminare continuamente su se stesse: esiste una malattia che colpisce i cavalli quando sono vecchi, per cui iniziano a girare in tondo, instancabili, e non smettono più, per cui alla fine l'allevatore li mette in coppia, così il cavallo sano cerca di fermare questo girare senza freni e senza senso del cavallo malato: i protagonisti della Kennedy ricordano nel loro periodare questi poveri animali, belli ma danneggiati; è come se avessero solo un udito interno, per così dire, o che si siano persi in una specie di muta melodia che suona solo nella loro testa; pensano intensamente solo alle cose che conoscono, ai luoghi e alle persone che conoscono, continuando a conversare da sole.

La scrittura come conversazione con se stessi è anche una delle architravi su cui poggia la sua poetica così fortemente postmoderna e postfemminista. Le vicende che racconta sono incentrate perlopiù su

giovani donne che subiscono con dolorosa consapevolezza la fragilità dell'esistenza; spesso ferite nella psiche o socialmente disadattate, scontano l'esperienza dell'esclusione e dell'emarginazione; un'esperienza che riversano nei desideri e nelle frustrazioni del corpo. Questa «poetica della sensibilità»⁴⁵, come è stata definita, promuove lo slittamento dal mondo esterno a quello interiore, che lei considera come sfida alle convenzioni del realismo. In *Gesti indelebili* viene drammatizzato per l'appunto il modo in cui le persone si spezzano, cadono, si frantumano l'una dopo l'altra, nella loro disperata ricerca d'amore: e, quando non è l'amore a guidarli, li guida la speranza di poter stabilire un semplice contatto, la ricerca di una qualche comunanza, unione, avvicinamento con l'altro: i loro atti certificano invece il loro scacco, il loro procedere a vuoto, ne statuiscono il fallimento emotivo. Può succedere che alcuni personaggi acquisiscano, alla fine, una maggiore stabilità, anche se non migliorano la loro condizione in modo consistente⁴⁶: c'è chi lascia il marito, come la signora Brindle; chi dà vita a un legame più maturo (Margareth, in *Looking for the Possible Dance*); chi riesce a instaurare un rapporto più profondo con la propria figlia (Nathan, in *Everything You Need*). Difficile, comunque, placare le ansie del cuore o quelle della mente, se si è, invece, soli: ciascun personaggio sembra conservare un segreto che lo dirige e lo governa, che lo sorveglia e che ne detta gli umori; si piegano e si umiliano dinanzi a questo segreto, che è quasi una malattia. Nessun dolore è, in un senso più ampio, irreali, e senza il dolore non ci sarebbe coscienza, ma questo sovrappiù di coscienza di sé e

⁴⁵ Cfr. I. A. BELL, *Not Changing the World*, in *Peripheral Vision: Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 1995, p. 100.

⁴⁶ E. KAÈKUTÈ, *Subjectivity in A.L. Kennedy's Writing*, in *Postmodernism and After: Visions and Revisions*, a cura di R. Rudaitytė, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

del proprio segreto, di cui danno prova le sue protagoniste, non deve essere scambiato per lucidità. Sono individuabili, comunque, delle differenze tra le sue storie: ad esempio, in *Stati di grazia* i personaggi sembrano poter ancora raggiungere una qualche felicità, cercano di guarire dal loro torpore, appaiono veramente in grado di approdare a quella agognata salvezza che è concetto chiave della sua produzione.

Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, *Original bliss*, i due protagonisti sono l'uno il salvatore dell'altra, sono entrambe due anime pietrificate, o meglio insensibili, che vivono in una condizione di assenza, pur essendo ben "funzionanti"; sono spettatori delle loro vite con nessun desiderio e nessuna abilità di controllo. Ogni personaggio della Kenendy è una sorta di mattone in un muro, contiene entro sé un sistema di emozioni e pensieri che la propria monotona, grigia vita non permette di esprimere: l'interiorità è una specie di sgabuzzino, dove uno di solito ficca tutto il cumulo di vestiti e roba d'ogni tipo sparsa per la stanza, prima che vengano gli ospiti. Qualcosa di non lontano dalla disperazione è la loro vita, insomma, una disperazione che, però, solo in *Gesti indelebili* viene effettivamente attraversata, mentre in *Stati di grazia* viene solo evocata. I gesti indelebili sono atti di intimità che, però, non durano, atti commessi da individui che si autoisolano, non smettendo di bramare un contatto con gli esseri umani; sono epifanie che esprimono familiarità, dipendenza, che irradiano un potere negativo, vicino all'esperienza del perturbante. Il fallimento di questi barlumi sancisce anche il fallimento del contatto con l'altro: di fronte a un'umanità che procede sicura, per angoli retti, ci sono anche coloro che sono silenziosi come la luce, che vorrebbero essere cancellati, che credono di vivere in un mondo caduto, che stringono le

labbra e non possono dire quello che frulla loro in testa, proprio perché inappropriato, perché tradirebbe il loro disagio a essere nel mondo, la loro frustrazione e il terribile segreto che serbano gelosamente.

C'è nella prosa della Kennedy, con quel suo occhio freddo e divertito non privo di profonda umanità, alla Muriel Spark per intenderci, un'onestà quasi brutale nel raccontare come gli individui si possano sentire fuori luogo nella vita, scambiando, o passando costantemente dalla realtà contingente al loro spazio psichico, in un conflitto irresolubile tra sentire ed esperienza reale, tra fantasie proprie del regno della sensibilità e la percezione costante dell'estraneità: con lo sconforto che il proprio oggetto del desiderio, spesso l'interazione con l'altro, viene inspiegabilmente negato; come nelle *Tre sorelle* di Checov – *piece* per cui ha una vera ossessione, stando a quanto confessò durante l'incontro con il pubblico italiano –, i suoi personaggi continuano ad aspettare che qualcosa finalmente accada, perché appunto, «la maggior parte della gente vive la propria vita nel migliore modo in cui possono, con le migliori intenzioni e non lascia nulla dietro di sé».

2. Ali Smith

Anche le cinque voci femminili di *Hotel World* si interrogano continuamente sul senso della perdita e su come far fronte al dolore, ciascuna partendo da un proprio personalissimo linguaggio, che è, anch'esso, come una lunga conversazione con se stesse, o una specie di rompicapo, un arrovellarsi, a volte beffardo e a volte disperato, in cui alla fine ogni voce è un'isola, un pezzo a sé stante, un filamento granuloso nella

cellula mondo. La voce narrante principale è lo spirito della suicida Sara, che, prima dell'irrompere dell'oblio, cerca a ritroso di scoprire cosa sia successo, ma l'unico che conserva memoria degli istanti precedenti la caduta è il suo corpo, è a lui che bisogna chiedere lumi, è lui che bisogna interrogare. L'inizio surreale e beffardo, scanzonato e apparentemente leggero («il romanzo si apre e si chiude con il grido di Sara»⁴⁷), non deve condurci fuori strada: già Camus aveva raccontato che si può cadere da un ponte della Senna e ridere d'un riso giocoso e liberatorio prima di essere inghiottiti dalle acque, e, dunque, non sempre chi è al capolinea viene colto dal terrore o dall'angoscia. Oltretutto, la Smith non vuole riappropriarsi degli aspetti tipici del soprannaturale o del gotico che sappiamo essere connaturati alla tradizione scozzese, né ambisce al realismo magico magari di ultima generazione. L'intento è semmai un altro: al realismo urbano della «*Chemical generation*», la Smith preferisce un'attenta lettura psicologica delle personalità, sulla scia della decana della letteratura scozzese Muriel Spark. Il messaggio, o meglio l'avvertimento, con cui si apre *Hotel World* – «Ricordati che devi vivere» – è una specie di campanello d'allarme rivolto al lettore, che introduce al tema principale, prestare attenzione al fatto che la perdita, la morte è sempre dietro l'angolo e non bisogna sprecare la possibilità di conoscere veramente le persone con cui veniamo in contatto; insieme appare anche un ironico omaggio alla Spark stessa e all'incipit di un suo romanzo, *Memento Mori* (ironico perché un conto sono le vecchiette della Spark che ricevono questo «avvertimento latino» per telefono, ormai

⁴⁷ G. LÓPEZ SÁNCHEZ, *Mind the Gap: Powers of Horror and Trauma in Ali Smith's "Hotel World"*, in «*Atlantis*», publish by AEDEAN (Asociación española de estudios anglo-americanos), vol. 32, n. 2 (dicembre 2010), p. 48.

a fine corsa, e un conto è avere come Sara, vent'anni, e cadere nel vano di un montacarichi con ancora tutta la vita davanti).

Nella successione anacronica degli eventi, l'hotel si configura come una sorta di cornice che lega tutti i ricordi dei vari personaggi: a prima vista, è insieme anche metafora del mondo, dove «prima della partenza si fa il check out e si paga il conto»⁴⁸, ma la scrittrice gioca fin dal titolo ambiguamente su questa apparente equazione, finendo per rifiutarla. La vicenda si struttura intorno alle problematiche del dono e dello scambio: frammenti, flashback, flussi di coscienza o soliloqui sono mezzi che i suoi narratori omodiegetici utilizzano per cercare di entrare in comunicazione con gli altri avventori o lavoratori dell'hotel, anche se ormai, secondo l'ammonimento della scrittrice scozzese, il contatto non è più possibile o perché loro stessi lo rifiutano o perché l'occasione è definitivamente passata: stabilire una connessione è, invece, il compito che dovrebbe poi svolgere il lettore, nel momento in cui ricompona le testimonianze e prenda coscienza che il tempo è breve:

Il mio è un libro composto da frammenti, che inizia quando tutto è ormai già stato rotto. Il compito del lettore è di raccoglie ad uno ad uno i pezzi e unirli. Ho cercato di esplorare la possibilità che queste voci riescano, o non riescano, a creare una connessione. Spesso noi ci rifiutiamo di comunicare con gli altri: credo esista un solo momento in cui ciò sia davvero possibile e se lo si manca, l'occasione non tornerà una seconda volta⁴⁹.

Come è successo a molti altri intellettuali della sua generazione, Ali Smith è approdata alla narrativa relativamente tardi, dopo i trent'anni,

⁴⁸ A. BENNETT, *Anticipated Returns: Purgatory, Exchange and Narrative after Life*, in «*Oxford Literary Review*», vol. 31, n. 1, *Writing and Immortality* (2009), p. 42.

⁴⁹ *Due domande ad Ali Smith*, a cura di S. Triulzi, in «*L'Espresso*», n. 47, 2004.

preferendo misurarsi all'inizio con l'esercizio della critica letteraria, che probabilmente non ha mai lasciato del tutto, se è vero che ogni romanzo, ogni racconto ha all'origine un'idea formale da verificare sul campo, da dispiegare, si traduce in una sperimentazione attraverso lo sviluppo della narrazione: «In fondo uno scrittore è un critico, e il suo lavoro non è che una critica dei testi degli altri. Ogni libro proviene da altri libri»⁵⁰.

In più di un'occasione, all'interno di una storia, Ali Smith compie una digressione per fare un'apologia del racconto, che considera un'azione fondamentale, un bisogno primario dell'essere umano, esattamente come mangiare, dormire o amare: la necessità della formulazione verbale e della sua trasformazione in scrittura è all'origine anche della sua intima convinzione che la scrittura conservi un valore catartico e salvifico. La riscrittura cui talvolta si dedica, sempre come digressione e come parabola (la storia del Fidelio di Beethoven, ad esempio, in *La prima persona*), significa per lei incontrare con nuovi occhi ciò che è conosciuto, ciò che è familiare, pur sapendo che, sebbene le cose sembrino fisse, niente è fisso. In generale, Ali Smith e A. L. Kennedy appartengono alla schiera di scrittori scozzesi che ha beneficiato della strada aperta da Alasdair Gray e Muriel Spark, James Kelman e Janice Galloway, imparando che la voce narrante può giungere da qualunque classe sociale e che le storie possono essere insieme ordinarie e immensamente potenti. Sono, quelli, scrittori la cui presa di realtà appare spesso aperta e gioiosa, e non priva di una vena metafisica; eppure, evidente è l'impeto che li porta all'impegno politico: chiarissima anche la loro direzione stilistica volta verso un'economicità

⁵⁰ *Ibidem.*

nell'articolazione della frase e una libertà della forma scritta; è abbeverandosi a questa fonte che entrambe sono diventate scrittrici.

Nata a Inverness nel '62, figlia della working-class scozzese, la Smith ha lavorato all'università per dieci anni filati, seguendo i consigli famigliari di trovarsi un lavoro pagato; finché un giorno, d'improvviso, smise di scrivere saggi accademici e di inseguire la cattedra, abbandonando a metà anche il suo PhD: le luci, letteralmente, si spensero e ne seguì un crollo nervoso dal quale riemerse scrivendo racconti, che confluirono poi nella sua prima raccolta, *Free love*⁵¹, edita da Virago nel 1995 e in seguito in Italia da Feltrinelli:

Circa quindici anni fa ho avuto la sindrome da stanchezza cronica. In una forma leggera, ma ne fui profondamente debilitata. È una condizione orribile, ti fa mal ovunque, ogni cosa ti stanca. È come essere aggredito dalla vita stessa. Ti rende inerme e povero di fronte al momento presente, il che è tutto, perché il passato si allontana, irrilevante, e il futuro è inimmaginabile. È una malattia che suggerisce a tutti, non solo a chi ne soffre direttamente, che dobbiamo mettere in conto il cambiamento, che il tempo non è necessariamente lineare, che la vita non prende una sola strada e che dobbiamo osservarla da più di una prospettiva⁵².

La fiducia nel valore catartico e salvifico della parola attraversa in fondo tutta la sua opera, compresi i romanzi più acclamati, come *Hotel world* o *Voci fuori campo*⁵³, perché è solo mediante la frantumazione del senso in cui vediamo le cose, in cui percepiamo l'esperienza, che è possibile, secondo lei, riscoprirne l'unicità, avvertirne l'essenza, la pienezza o la meraviglia.

⁵¹ A. SMITH, *Free love*, trad. it. di Federica Aceto, Milano, Feltrinelli, 2007.

⁵² *I miei racconti ispirati a Pasolini*, intervista ad Ali Smith di S. Triulzi, in «R2 Cult-La Repubblica», 16 gennaio 2010.

⁵³ A. SMITH, *Voci fuori campo*, trad. it. di Federica Aceto, Milano, Feltrinelli, 2005.

La «*Scottishness*» che fine fa in tutto questo? Intanto, decade l'usanza di appoggiarsi allo *scots*, che celava l'orgoglio di far parte di una storia e di una cultura diversa: il periodo in cui la Scozia era un paese economicamente e politicamente marginale, che si vedeva sempre in contrapposizione con l'Inghilterra, è finito da un po' tempo: ricordava a chi scrive la Smith, a proposito della surrealtà della tradizione scozzese, che da sempre ci sono in campo due atteggiamenti differenti, «quello scozzese e quello inglese, che Stevenson esemplificò nel *Dottor Jeckill e Mister Hide*, due metà che non si possono riconciliare e finiscono per impazzire: ed è da questa follia che nasce il fascismo». Dall'altra, ricordava come gli scozzesi siano storicamente più legati all'Europa degli inglesi, e dunque più aperti: e citava come esempio «i due Moore che hanno tradotto Kafka, interessati sì alla loro scozzesità e anche però a quello che succedeva fuori»⁵⁴.

Nei dodici racconti che compongono *Free love*, la Smith è, però, ancora appena sotto la superficie del reale: queste storie, scarne e taglienti, che raccontano la fragilità e la fuggevolezza delle relazioni amorose, si aggrovigliano e si sciolgono attorno ad alcune frammentarie epifanie del quotidiano, che ci suggeriscono come sia possibile destrutturare l'identità di ciascuno partendo da isolati momenti rivelatori, non certo eterni ma in qualche modo propulsivi, irradianti dell'animo umano, con un acceso, e chiarissimo, potere manifestante. Una volta scostate le tende, si allude sempre a paesaggi più ampi, come misconoscendo l'ipotesi stessa della fine, d'ogni possibile conclusione: non è la forma *short story* in sé che detta l'idea della ciclicità, ma è struttura portante del modo di costruire le sue storie, compresi i romanzi.

⁵⁴ *Due domande ad Ali Smith*, art. cit.

Nel racconto che apre la raccolta si narra di una ragazza che perde la verginità con una prostituta durante un viaggio ad Amsterdam, e della scoperta del significato della libertà sessuale; in *Toccare legno* una donna rivive una passata storia d'amore attraverso il ricordo di un sogno spaventoso al cui senso di perdita reagisce come avrebbe fatto la sua innamorata: «tendo una mano sopra le nostre teste e cerco fortuna, cerco protezione per il nostro amore, e per un attimo tocco legno». L'esplorazione dell'amore lesbico, uno dei temi di *Free love*, così come lo sarà poi anche per *Altre storie (e altre storie)*⁵⁵, tradisce, sì, il desiderio di apparentarsi con le voci della coeva narrativa scozzese, come Janice Galloway o A. L. Kennedy, che avevano denunciato l'esperienza dell'esclusione e della marginalità nella società scozzese (delle donne, come detto, la prima; degli individui, in generale, la seconda), però riguarda anche la sfera esperienziale privata, dalla quale ogni scrittore di solito pesca: il suo primo romanzo, *Like*, «esplora il modo in cui l'amore lesbico viene escluso, emarginato o cancellato dalla maggioranza della società»⁵⁶. Proprio in un saggio della metà degli anni Novanta, *And woman created woman*, la Smith affermava, tuttavia, l'esigenza di un superamento dell'ottica di genere: e in questo senso *Free love*, giocando sull'ambiguità sessuale tipica della lingua inglese, inevitabilmente perduta nella traduzione italiana, testimoniava per l'appunto la natura omnicomprensiva dell'amore, oltre alla sua intercambiabilità:

⁵⁵ A. SMITH, *Altre storie (e altre storie)*, Roma, minimum fax, 2005.

⁵⁶ K. WILLIAMS, *A Different Kind of Natural. The Fiction of Jackie Kay and Ali Smith*, p. 175, in *Ethically Speaking: Voice and Values in Modern Scottish Writing*, Brill, Rodopi, 2006.

Le mie storie raccontano, e suggeriscono, tutte le sfaccettature dell'amore, nessuna esclusa, non un tipo solo d'amore – ha rivendicato la scrittrice scozzese –. Riguardano tutti noi, non importa se siamo uomini, donne, eterosessuali o omosessuali. Penso che non siano particolarmente malinconici i miei racconti – ogni tristezza è temperata dalle cose divertenti e strambe che capitano nella vita, e anche dagli aspetti piacevoli degli esseri umani. Ciascuna storia è creata apposta per mantenere ed esprimere diversi piani. E l'enfasi sulla prima, la seconda o la terza persona, è anche un modo per ricordare che non soltanto nelle questioni d'amore ma nello stesso individuo c'è una grande molteplicità. Una singola persona contiene una moltitudine di persone⁵⁷.

Dal punto di vista dello svolgimento diegetico, sia nei romanzi sia nei racconti di Ali Smith, è spesso presente un andamento di tipo circolare, da intendersi nelle due accezioni di 'traiettoria' e di 'disposizione' o 'diffusione'. La rigidità di questa chiusa, ferrea maglia formale rende possibile l'agilità del materiale contenuto, la sua fluidità, e da qui nasce l'alchimia virtuosistica della Smith, quella sua dote di saper giocare con la narrazione che in molti onestamente le riconoscono. Sul motivo per cui predilige la circolarità lei stessa è stata molto chiara con chi scrive: «Perché ogni cosa che è incompleta ha una completezza in se stessa, e perché la nozione base contenuta nella forma ciclica è che questa è insieme completa (dunque compiuta, perfetta) e anche continua (e dunque ininterrotta)»⁵⁸.

Voci fuor campo è un ottimo esempio di «*ring-komposition*»: questo romanzo, infatti, comincia e finisce in un cinema, e la sua conclusione lascia a sua volta lo spazio per un nuovo, possibile inizio. L'ossatura dell'intreccio è, però, più complessa, e si avvale di un architrave che somiglia, diversamente dalle prove precedenti, al rigore di un teorema o di un sillogismo. Le ultime battute proferite in chiusura riprendono gli enunciati espressi in partenza, enunciati che la vicenda appena narrata ha

⁵⁷ *I miei racconti ispirati a Pasolini*, art. cit.

⁵⁸ *Ibidem*.

nel frattempo provveduto a dipanare. Com'è noto, in un teorema il discorso gira intorno a una preposizione centrale la cui verità può essere dimostrata solo per deduzione. La soluzione, dunque, non esiste se non per assurdo. A dar vita al racconto è un archetipo vecchio quanto il cucco, quello del viandante che bussa alla porta di casa in cerca di riposo o «anche solo di un bicchier d'acqua», come ha voluto precisare la scrittrice.

È l'estate del 2003, una famiglia inglese, borghese e *disfunzionale*, composta da madre (Eve), patrigno (Michael), e due figli (Magnus e Astrid), trascorre le proprie vacanze in un cottage nelle campagne intorno a Norfolk. Ciascuno di loro sta letteralmente andando in frantumi, come una trave consunta dai tarli, nella noia più assoluta e nell'indifferenza reciproca, quando, in una calda mattina d'agosto, irrompe nelle loro vite un angelo fannullone e trasandato (Alhambra), che non si trucca né si depila, una specie di femminista uscita dagli anni Ottanta che cammina a piedi scalzi, bella e magnetica come una fanciulla botticelliana. È una che sa come si accendono i desideri, è una che maneggia con disinvoltura e qualche crudeltà la palestra delle parole. Subito diventa l'asse attorno a cui ruota la loro speranza di salvezza, il veicolo per uscire da un'implosa disperazione, l'appiglio attraverso cui scardinare quel cumulo di idee sbagliate e di orrende, assurde convenzioni che regolano la loro ipocrita esistenza piccolo-borghese (colta nella sua accezione economica e ideologica). La misteriosa presenza e l'altrettanto misteriosa dipartita di questo Dioniso in gonnella che offre i suoi frutti naturalmente, come farebbe un albero, finiscono per cambiare i destini dei protagonisti, rendendoli forse meno soli e certamente più autentici, o almeno più consapevoli che un'altra vita è possibile, nonostante l'imbecillità manifesta di alcuni esseri umani (ma non

tutti), la presenza incombente del proprio rovinoso passato e perfino la vuota retorica del potere che alberga a Londra. Come sintetizza Michael,

la cosa si può vedere anche così. Una bella ragazza bussa alla porta di un famiglia. È vestita di stracci, ha fame, si è persa. Ha bussato a tutte le porte di tutte le case per vedere chi è generoso. È per mettere la gente alla prova. La famiglia innocente, per pura bontà d'animo, l'accoglie in casa, le dà da mangiare e le offre ospitalità. Poi, il giorno dopo, la famiglia si sveglia e si ritrova per terra perché lei gli ha rubato tutto.

L'angelo che ricompone i cocci, sigillandone le parti, possiede, come ogni divinità che si rispetti, un lato ambiguo e indecifrabile, severo e indifferente ai destini dei singoli, mai oltre una certa soglia, però: è un angelo laico, anticonformista, che non porta con sé, dunque, il germe della distruzione.

Tale intelaiatura rende manifesto il modello di *Voci fuori campo*, riscrittura non troppo velata del romanzo pasoliniano *Teorema* (e non certo del film, come vuole, invece, la quarta di copertina italiana, essendo questa l'unica opera letteraria di Pasolini con due diverse strutture narrative, una per il racconto letterario e una per il soggetto cinematografico). Manca qui, rispetto all'originale, l'idea del «referto», della perizia psichiatrica condotta su una borghesia cui fa difetto per l'appunto un reale sentimento del sacro; così come assente è l'individuazione di un «codice» che smascheri il vero obiettivo della classe egemone, ovvero la completa identificazione dell'essere umano con il borghese. Non è questo, comunque, il piano che interessa alla Smith, e di ciò potremmo anche dolerci. Resta, invece, la lezione stilistica, nella sua chiave sperimentale, del Pasolini di *Teorema*, che la scrittrice fa propria e ripropone per i lettori di lingua inglese

(«Ammiro il suo coraggio, la sua lungimiranza, la sua comprensione delle cose comuni e dell'ubiquità della politica. E la sua feroce natura democratica. Ci ha fatto capire come una vecchia storia può sempre essere sempre una nuova storia»⁵⁹). In primo luogo, dunque, l'individuazione di un angolo di ripresa, di un punto ottico che coincide con quello di una *terza* persona, spesso sardonica, amorale e dalla lingua affilata, così abile da interpretare ciascun punto di vista assuefacendovisi, un durissimo modo di vedere e raccontare la storia. Ogni personaggio cammina su binari paralleli, non c'è confusione, né interazione fra loro: sembrano tutte voci che raccontino se stesse come da un androne di un palazzo, con i rimbombi che risalgono fino al tetto e poi d'improvviso si spengono. Accanto alla parola dell'adolescente Astrid, che è un flusso di coscienza segnato da innocue astrazioni e proiezioni, a volte già adulto, a volte tanto ingenuo, c'è il rovello pieno di sottocodici matematici del bravo studente Magnus, laddove, però, le equazioni con cui egli misura il mondo non riescono più a decifrarlo, né a dargli un senso o un ordine. E al borbottio intellettuale del professore di letteratura vittoriana Michael, amaramente autoironico, fa da contraltare la madre Eve, scrittrice bagnata da un timido successo, la cui voce suona come una continua, insopportabile intervista su se stessa, farcita di immaginarie domande e assai complici risposte.

Accade spesso a tutti i personaggi della Smith di conversare instancabilmente con se stessi, cercando di comprendere le ragioni di ciò che è loro accaduto: alcuni possono sembrare degli autistici persi nel mondo delle idee; altri parlano per incantarsi; altri non fanno che sussurrare tutta la loro confusione, come dopo un pianto; altri ancora esplodono, a mo'

⁵⁹ Intervista cit.

di uno che gesticoli per la strada mentre sta delirando con l'auricolare; i più invece inseguono una verità ontologica. Dietro tutto questo si nasconde l'angoscia terribile dell'incomunicabilità, *horror vacui* che officia i suoi riti all'altare della solitudine.

Trascinante e insieme vischiosa, la parola per la Smith è il campanello d'allarme sulla condizione umana, l'avvertimento che squarcia le barriere dei rapporti tra individui disperatamente abbandonati a se stessi. La parola evidenzia la profondità del conflitto che si svolge nella psiche e insieme esplora la possibilità che queste voci riescano a entrare in comunicazione fra loro. L'ossessione della scrittrice è proprio quella di descrivere questo punto di contatto, che è, poi, la possibilità per ciascun individuo di capire gli altri, di rappresentare il momento in cui lo manchiamo. È in questa prospettiva che va inquadrata la funzione dell'angelo laico Alhambra, vera e propria trasposizione del Paradiso in Terra: «Sono tutto quello che avete sempre sognato». Il fatto, poi, che la vagabonda dalla grazia selvaggia e irriverente, che oltretutto si fa beffe del conservatorismo sociale, sia di nazionalità scozzese è qualcosa che spiazza: la rinascita della letteratura scozzese avvenuta dagli anni Sessanta in poi si era basata sulla costituzione di un humus (ancora la «*scottish malaise*»), in cui sostanze organiche come desolazione, assenza di speranza, emarginazione andavano a formare il concetto di un'identità («*Scottishness*») assunta come instabile e precaria. Col tempo, paradossalmente, il rapporto si è rovesciato, con gli altri, gli inglesi (i dominatori), ad essere vittima di questo senso di impotenza e disperazione, e i dominati pronti a sconvolgere tutto. Ci voleva un angelo laico scozzese per spezzare quell'abbraccio mortale, quello «sguardo meduseo che

pietrifica e rende immobili»⁶⁰, proprio della conformità alle norme sociali e della falsa staticità borghese anglocentrica.

L'immissione nella tramatura di forme di accademismo, come se il romanzo fosse la dimostrazione o la risoluzione di un quesito di critica letteraria, oltre a poter essere considerata la spia di una qualche ambizione rimossa, denota anche la propensione per la ricerca e la sperimentazione intorno al funzionamento dei meccanismi del forma romanzo: anche *L'una e l'altra*⁶¹ sottostà allo stesso principio, allo stesso gusto per l'elaborazione cervelotica della struttura narrativa.

Delle due metà di cui si compone il libro, come indica anche il titolo in italiano per l'appunto, la prima racconta la vita di una ragazza nella Cambridge dei nostri giorni, subito dopo la morte della madre: è una storia piena di *pathos*, con un nucleo profondo che la rende interessante fino alla fine, costituito dalla sofferenza di una figlia e dal problema dell'elaborazione del lutto. Ci sono alcuni passaggi dolenti, appena accennati e pieni di una triste stupefazione – la solitudine del fratellino più piccolo che cresce senza la mamma; il padre che torna a casa la sera puzzando d'alcol e che stabilisce una distanza tra sé e il mondo dopo la morte della moglie, come una sorta di lanugine, ci viene detto; la figlia che guarda un film porno in cui una minorenne, muta, forse drogata, viene abusata – e, mancando il suo punto di riferimento materno, non sa con chi condividere la rabbia la frustrazione la delusione per il mondo degli adulti, per la violenza di cui è capace (in misura certo minore, ma colpevole è anche il pubblico a cui è rivolto). Sono passaggi che non diventano dolentissimi per un certo autocompiacimento sull'intelligenza di questi

⁶⁰ *I miei racconti ispirati a Pasolini*, art. cit.

⁶¹ A. SMITH, *L'una e l'altra*, Milano, Feltrinelli, 2017.

personaggi, che forse hanno un po' preso la mano all'autrice, forse stanno venendo così bene che non li castiga, non li punisce: è una famiglia che ricorda i geniali, e problematici, Glass di Salinger, però qui ha la preminenza il rapporto tra madre e figlia, che viene riletto e ripercorso non con l'intento di rintracciare una ragione o un segno premonitore della morte, ma per comprendere a posteriori l'essenza di un dialogo interrotto troppo presto, interrotto per l'eternità: è come ci fosse una specie di testimone che viene lasciato nella staffetta biologica della vita, e allora la sedicenne Georgie cerca di interpretare la natura, la consistenza e forse anche l'effettiva presa del lascito materno, ritornando sopra l'ultimo viaggio insieme, in Italia, a Ferrara. Ritorna sulle parole dette, sui sorrisi, sulle cose amate dalla madre, sull'educazione ricevuta, che è educazione a un certo modo di osservare il mondo, di abitarlo. L'assenza continua a essere, dunque, presenza, e dà gusto leggere le pagine che ruotano attorno a questa relazione filiale, si resta affascinati dalla reciproca intelligenza e brillantezza, da una madre che le azzecca tutte e dalla figlia che fa altrettanto (la bravura della scrittrice scozzese risiede anche nel fatto che non dice che la madre è intelligente, ma ci fa sentire quanto sia intelligente, il che è spesso difficile in letteratura). Ali Smith è riuscita a ricostruire, come in realtà solo nella scrittura femminile accade, questo elemento di complicità, di cerebrale sagacia e comprensione tra donne, qui tra madre e figlia. A un certo punto Georgie marina la scuola e si dirige verso una sala del museo cittadino dove campeggia il ritratto del predicatore San Vincenzo Ferrer. La molla che la spinge fin lì è capire come mai piacesse tanto a sua madre; solo col tempo, tornando più volte, quasi convivendo con questa immagine, diviene in grado di cogliere ciò che lei vi aveva visto. La nativa

di Inverness, sembra aver fatto esperienza, in piccolo, della lezione di John Berger sull'atto dello sguardo, sulla pazienza e l'accortezza necessari all'occhio, sulla dedizione che ci vuole per leggere, come fosse un libro, un'opera d'arte: l'insegnamento postumo della madre è che bisogna avere attenzione per ciò che si vuole conoscere, altrimenti si rischia di rimanere schiavi della superficialità, demone imperante: e, se guardi a lungo e attentamente un'opera d'arte, questa diviene parte del tuo immaginario, ci hai convissuto.

In generale, le annotazioni artistiche della Smith (come quelle sul Salone dei Mesi di palazzo Schifanoia, a Ferrara) non sono mai accademiche, professorali, ma autenticamente passionante e originali: cioè, non commette l'errore di andare a riprendere gli studi, ad esempio, di Aby Warburg o Longhi né si avventura in ipotesi iconologiche, evitando in questo modo una trappola in cui è caduto anche Thomas Mann, perché, parlando di pittura o di musica in un romanzo, si può diventare soporiferi. Le visite museali di Georgie, le sue riflessioni, instillano, al contrario, il desiderio di visualizzare i dipinti o gli affreschi, di cercarli su Internet, se non li si ha presenti, e ciò significa che anche il discorso sull'arte funziona.

Nella seconda metà del romanzo viene, invece, tratteggiata la vita del pittore italiano che tanto aveva impressionato la madre di Georgie, attivo nella Ferrara del XV secolo, Francesco del Cossa, che l'autrice, come in una fantasia da bambina, immagina essere una donna travestita da uomo (il titolo originale in inglese è in questo senso eloquente, *How to be both*): questo secondo pezzo dello spartito è noioso non perché non sia riuscito, ma perché abbiamo esaurito tutta la nostra emozione seguendo la tragedia di una famiglia e il tentativo dei singoli componenti di risollevarsi dal lutto.

Si va avanti nella lettura del romanzo, pur non essendo più allineati col sentimento di prima: è come se fossimo al cinema e, dopo la fine del primo tempo, ricomincia il secondo tempo di un altro film, di un film che non è quello che si stava guardando; nel primo mettono *Casablanca*, nel secondo *La finestra sul cortile*: comunque, non funzionano, anche se parliamo di due capolavori; sentiamo che c'è una distonia e ci rimane la nostalgia del film non finito.

L'autocompiacimento nella descrizione dei personaggi nella prima parte del romanzo, di cui si parlava prima, stride proprio perché il tema centrale del racconto, il nucleo che interessa il lettore, è il dolore, la morte di una madre e la reazione di chi è rimasto in vita. E questo veramente regge tutto, per cui si arriva alla fine sazi, e non si riesce a ricominciare una seconda storia, completamente diversa. Come lettori abbiamo attraversato momenti belli di tenerezza, di memoria, di crudeltà, anche di rimpianto, dato che nessuno può tornare dal regno dei morti, e non si ha minimamente voglia di ricominciare con qualcosa che non c'entra nulla con quel dolore.

Nella tessitura insistono i suoi temi di sempre: l'accadimento della morte, la gioventù, anche intesa come amicizia tra ragazze, la sessualità femminile, l'atto del dimenticare e dell'essere dimenticati, gli interrogativi sui processi creativi, la necessità di uscire dai propri labirinti emotivi: è possibile leggere le due parti in qualsiasi ordine, certo, ma perché le ha unite? Se le avesse presentate come due racconti separati, avremmo potuto scegliere quando dedicarci all'uno e quando all'altro, interponendo una separazione mentale o temporale: alla conclusione del primo, avremmo potuto far scendere una saracinesca, e ricominciare con una seconda

vicenda: invece, lei lo presenta come un romanzo a specchio, come due novelle che si collegano e si richiamano a vicenda.

Nelle interviste ha più volte sostenuto di essere rimasta affascinata dalla simultaneità ricercata da Saramago, nel tentativo di superare appunto «la contraddizione» logico-temporale della finzione romanzesca: è possibile legare due storie fra di loro, così come è possibile fare della sperimentazione, anche a distanza, su situazioni diacroniche che, però, risultano simili o apparentemente uguali; quel che manca, invece, in *L'una e l'altra* è la coerenza emozionale, ben più complessa da mettere in piedi. Non c'è da farne un dramma: nella storia della letteratura ci sono molti libri eccezionali solo per la prima parte o per una parte (le *Confessioni* di Rousseau o *Resurrezione* di Tolstoj potrebbero essere sommi esempi), dove appunto il critico sente che qualcosa non funziona o è forzato.

Perché Ali Smith abbia voluto attaccare due metà così distinte, passando dal lutto a una disquisizione sulla pittura del Quattrocento ferrarese, è difficile a dirsi: forse, si è innamorata dell'idea di una pittrice androgina costretta a fingersi uomo, e non se ne è voluta separare; oppure, l'ha preoccupata il nucleo sentimentale, come se una maggiore elaborazione e complicazione intellettuale la salvasse dal vergognarsi del grumo di sangue, così vitale, della prima parte del romanzo. Non ha avuto fiducia, o solo un po' di paura di non risultare moderna: ma questo peso intellettualistico con cui nascono le sue storie è un suo stilema, come se fosse prigioniera della necessità di trame sempre inventive per mettersi al riparo dagli strali della critica letteraria.

Note intorno alla rilettura del Racconto dell’Ancella
di Margaret Atwood

Sono possibili diversi piani di lettura del *Racconto dell’Ancella*⁶², uno dei romanzi più noti della scrittrice canadese Margaret Atwood. Ne individuo tre: il primo è ovviamente temporale, da declinarsi in un senso storico e insieme letterario; poi, c’è un livello politico/religioso, che si può estendere facilmente anche a un mondo post 11 settembre, e che implica forse l’interpretazione più immediata del testo come distopia anticipatrice dei fondamentalismi; e, infine, c’è un piano tragico, che a me sembra relativo purtroppo al nostro *ethos*, nostro nel senso della nostra società occidentale.

Il primo parte dalla datazione del romanzo stesso, scritto nel 1984 quando viveva a Berlino Ovest: Margaret Atwood è in piena battaglia o lotta femminista, che esercita all’interno del contesto culturale, legislativo, politico, sociale di quegli anni, dove è ancora profondamente radicato il patriarcato. Tessendo la sua trama fantascientifica e inserendola in una ambientazione distopica, dove, negli Stati Uniti assurti a teocrazia fondamentalista, le poche donne rimaste ancora fertili, nonostante l’inquinamento ambientale, sono costrette a procreare a ciclo continuo, la Atwood fa riferimento a una serie di problematiche del proprio tempo: dal controllo fortemente morale e sociale della donna alla nascita del femminismo; dal concetto di verginità alla proibizione dell’aborto; dal

⁶² M. ATWOOD, *Il Racconto dell’Ancella*, trad. C. Pennati, Milano, Ponte alle Grazie, 2017.

discorso sulla sessualità come erotismo, come piacere, come esperienza di innamoramento, all'inabissarsi della donna che deve realizzarsi secondo tradizione solo in quanto madre e moglie.

Chiaramente i riferimenti per il 1984 sono rivolti al cristianesimo, al cattolicesimo, al puritanesimo americano: come lettore l'impressione è, dunque, quella di essere un po' fuori tempo rispetto all'anno 2017. Immaginare lo sfruttamento delle donne, le loro divisione in prolifiche e non prolifiche, la sterilità solo riferita all'utero e non al pene, il moralismo maschilista portato all'eccesso, lo stupro organizzato scientificamente dallo Stato o l'allevamento di donne-mamme che alla sopraffazione e alla violenza rispondono con miti sorrisi, era comprensibile e plausibile allora, ma oggi? Se non storicizzassimo il romanzo, se non lo inserissimo nel suo tempo, potremmo affermare che la Atwood in fondo si sia sbagliata, che la storia della donna non è andata a finire come temeva lei allora, perché la nostra società si è diretta verso una liberalizzazione sessuale, verso una totale e condivisa forma di piacere del corpo, verso un'affermazione dei diritti delle donne; persino le problematicità sulla fluidità degli orientamenti sessuali e l'amore lesbico, di cui pure si parla nel libro, appaiono oggi del tutto superate. Lei stessa ha confessato di aver studiato a fondo l'America puritana del XVII secolo prima di scrivere *Il racconto dell'Ancella*, e di considerare quella la base culturale fondamentale della sua nazione: l'unica regola che si era data era quella di non inserire nella trama ciò non era mai accaduto nella Storia con la "S" maiuscola, per cui tutto doveva avere un precedente storico. Apparentemente, seguendo questo filo, il romanzo potrebbe sembrare inattuale.

Il secondo elemento è quello forse più automatico e scontato per il lettore contemporaneo: la società raccontata dalla Atwood, così oppressiva e votata alla sottomissione della donna, somiglia a quella propugnata dal fondamentalismo islamico: visto da qui, dalla nostra postazione, non importa se la Atwood pensava invece, mentre scriveva, al fronte cristiano, perché comunque non bisogna datare il libro al suo tempo, ma datare la lettura al nostro 2017. La religione come scusa per soggiogare e ridurre all'obbedienza le donne, la religione che deforma il desiderio femminile, che annulla l'amore: sono anche questi alcuni dei motivi fondanti del *Racconto dell'Ancella*, per cui si potrebbe all'inverso riflettere sul fatto che il romanzo è modernissimo, preconizza la società che vorrebbero imporre all'Occidente. Sappiamo che una parte del mondo, per quanto piccola, o aggressiva, o belligerante (e, soprattutto, politicamente utile tanto all'Occidente quanto alle tirannie più o meno mascherate del Medio Oriente o del Nord Africa), si avvicina o vorrebbe avvicinarsi a come la immagina la scrittrice canadese; una parte di mondo è dogmaticamente prigioniero di una mentalità tribale che, per usare le parole del poeta siriano Adonis, «trasforma la donna in un oggetto che si possiede e la sessualità in un codice»⁶³: per coloro che non hanno conosciuto la rivoluzione sessuale e l'emancipazione femminile è purtroppo così, e lo è quotidianamente. Si può dire che tu, lettore occidentale, superevoluto, nel cuore di Parigi, nel cuore di Roma, nel cuore di Berlino, leggi questo romanzo e pensi, alquanto soddisfatto e confortato, al progresso incredibile che la tua società ha fatto finora: dunque, la Atwood descrive una realtà che sento essere presente drammaticamente, ma che è presente altrove. Questo può dunque

⁶³ ADONIS, *Violenza e Islam*, conversazioni con Houria Abdelouhed, Milano, Guanda, 2015, p. 86.

rispondere alla domanda sul perché leggere questo romanzo oggi, sul finire dell'anno 2017: per la sua capacità di anticipare la Storia e di parlare al nostro tempo. L'associazione col maschilismo e la condizione punitiva della donna nell'islamismo è certamente la più facile e immediata; però, in questo modo, non si faccio altro che allontanare il vero tema del libro, in pratica lo rigetto in faccia all'altro da me come un'accusa.

In questo modo per me come lettore non è perturbante; mentre il *Racconto dell'Ancella* diventa assolutamente perturbante, dopo un primo effetto se vogliamo di poca considerazione perché sembrava storicamente abbastanza lontano, per cui addirittura si parla di un moralismo religioso tipico di un certo puritanesimo americano, perché mi costringe a riposizionarmi in modo più drammatico e corretto rispetto a dove credevo di essere: non si descrive un altrove fuori dalla nostra vita, oltre i nostri confini dove si trovano i barbari pronti a invaderci; forse, ci troviamo in realtà all'interno del nostro mondo, dove esiste una superstrada completamente evoluta, dove si rispettano le donne e dove il maschilismo viene pubblicamente condannato, ma, accanto a questa superstrada, nelle mille e mille strade minori che la intersecano, c'è ancora l'orrore.

È questo il terzo aspetto, che mi pare più interessante e più rilevante degli altri due: mentre stai leggendo le pagine del romanzo, chiedendoti ogni tanto se regge il confronto col tempo, e dunque con la percezione che sia anacronistico, almeno dal punto di vista delle lotte civili, e insieme riflettendo a quanto ti sei civilizzato come costumi morali, almeno rispetto al modo in cui vivono i deuteragonisti maschili del romanzo, ti accorgi improvvisamente che quella civiltà, come viene descritta, così maschilista, così patriarcale, così uxoricida, così antilibertà della donna, così

tremendamente contro il corpo della donna, è in realtà una società ancora dietro l'angolo, è il nostro ieri di un giorno solo.

Questo libro racconta qualcosa che è presente terribilmente ancora negli interstizi di ogni casa, ancora nelle pieghe di ogni famiglia, di ogni quartiere del pieno Occidente, qualcosa che è ancora attuale, sempre con noi come la polvere che non va via e che ogni giorno nuovamente si deposita: e, se la moltiplichiamo per tutti gli spigoli o gli angoli che ci sono in una singola città, possiamo contarne una quantità enorme. Il romanzo ci rende più avveduti, ci fa realizzare, in un certo senso, che la persistenza di omicidi e soprusi, abusi di potere e stupri è ancora fortissima nella civiltà occidentale; che questo nostro ottimistico sentimento di emancipazione si rivela, a uno sguardo più attento, solo uno strato sottile, e illusorio: o meglio l'emancipazione è la via principale che ha percorso la civiltà, ma noi non abbiamo calcolato anche tutte le strade laterali, tutti i vicoli bui che la intersecano e che sono pieni di quei fantasmi dell'odio contro le donne che pensavamo di esserci lasciati alle spalle. La parte migliore del *Racconto dell'Ancella*, e che ad un certo punto lo rende anche abbastanza inquietante, è che non ti costringe solo a riflettere sulla tua genealogia - i tuoi nonni, i tuoi papà, gli zii, gli amici di famiglia per cui ritrovi alcuni luoghi comuni e ritrovi alcune tragiche esperienze di cui hai sentito i racconti da bambino: perché, dopo il primo effetto, che è quello che stia affrontando posticipandoli in un futuro prossimo temi invece oggi superati, scomparsi dalla nostra civiltà, intuisce invece che l'errore che stiamo commettendo proprio come civiltà è di credere che noi non dobbiamo fare più i conti con quell'oscurantismo. E invece no, quell'oscurantismo non

l'abbiamo lasciato, è solo nascosto dentro lo sgabuzzino della nostra casa, di tutte le case, pronto a riemergere ogni volta.

Proprio perché questo romanzo è talmente sessista ed eccessivo, ci si potrebbe difendere asserendo che fortunatamente non viviamo più in quei tempi; e invece l'azione che produce mentre lo leggo, nel contesto di me lettore immerso nell'atmosfera della mia contemporaneità, nella quale continuano ad accadere violenze, abusi di potere, omicidi di donne, è rendermi chiaro che la Atwood non sta mettendo in scena solo i problemi del 1984, ma anche quelli di oggi: questa proiezione fantascientifica fa ragionare noi lettori del 2017 sul fatto che è ancora tutto drammaticamente presente quello che lei denunciava, sebbene in altra forma; per cui quelli che io reputo fatti isolati, di cronaca nera, testimoniano invece il persistere radicato di una fortissima tradizione.

Finché esiste ancora un uomo che mette le mani addosso a una donna, la civiltà non potrà dirsi compiuta, così diciamo in segno di speranza: ma la Atwood ricorda che di uomini così non ne esistono poche centinaia, ne esistono milioni nella nostra società Occidentale. Dunque, la percezione iniziale di trovarsi dinanzi a un testo desueto, un pochino impolverato, laddove a un certo punto si racconta, per esempio, che è proibito per la donna provare piacere durante il sesso, crea invece un paradosso che è funzionale e che permette di riappropriarsi di una grande amnesia: perché tendiamo troppo facilmente a dimenticare che in realtà la cosiddetta emancipazione femminile è una conquista di tre ore fa, e dunque ancora non c'è, ancora non è radicata, ancora non è un possesso né un'acquisizione certa della nostra civiltà. Questo è un po' il problema che abbiamo avuto dall'Illuminismo in poi, e cioè che alcune evoluzioni del

nostro pensiero sono elitarie, e così, mentre per alcune classi sociali o per alcune tipologie di individui la storia si è mossa velocemente, per altri è proceduta più lentamente: per questo succede che alle volte le nuove generazioni ricadano nel maschilismo, nella violenza, nella misoginia e noi ne rimaniamo, stupidamente, sorpresi.

Nella nostra società non esiste solo uno scontro geografico, esiste soprattutto uno scontro di epoche: la storia in questo senso è sincronica, per cui assieme al 2017 vive anche il 1417 o il 1917: quelli che noi consideriamo come contrasti, come urti territoriali sono invece scontri temporali. Se dialogassi con una persona nata nel Duecento, farei molta fatica, anche se poter andare a prendere un caffè con Dante renderebbe la mia mattinata meravigliosamente unica; e se invece fossi io a trovarmi nel 1985, farei fatica a parlare con chi invece è ben radicato nel 2017. L'illuminismo ha creato questo sfasamento all'interno dell'umanità, gettando una sua parte in un orizzonte completamente nuovo.

La questione dei valori dell'Illuminismo continua tuttavia a essere un baricentro attorno a cui costruire la civiltà, perché essi rappresentano l'unico baluardo dell'emancipazione e dell'interazione, e l'unica risposta al fondamentalismo, di qualsiasi colore e di qualsiasi tempo. Il patrimonio illuminista è ancora un patrimonio eccezionale, scandaloso e straordinario dell'Occidente: però, ogni singolo individuo deve riconoscere questo valore, nel quale sono tra virgolette condannati anche i cristiani radicali, anche gli atei fondamentalisti, anche gli ebrei fondamentalisti ecc.; altrimenti, e inevitabilmente, sorgono i conflitti. Secondo la nota definizione kantiana, il compito dell'Illuminismo è trasformare l'umanità

dalla minore alla maggiore età: anche solo guardando al rispetto della dignità della donna, direi che siamo ancora molto lontani dal raggiungere lo stato di maturità. Un dato che ricordo di aver letto su «Repubblica» qualche anno fa in un articolo di Vladimiro Polchi (e che citava una ricerca del sociologo Marzio Barbagli) può essere significativo: rispetto al 1990, gli omicidi nel nostro paese sono drasticamente diminuiti, e si è passati dai 1916 del 1991 ai 468 del 2014, il che è sicuramente una buona notizia. Ebbene, analizzando però i dati, è stato messo in luce che invece i femminicidi sono rimasti costanti da allora ad oggi, oscillando mediamente tra i 150 e i 170 all'anno. Forse Kant direbbe che sì, ecco, stiamo ancora all'inizio, stiamo ancora molto lentamente avviandoci fuori dalla barbarie, dal nostro stato di minorità. È dunque un effetto eco del romanzo a renderlo estremamente attuale, dimostrazione della capacità di proliferazione della letteratura, che ha in sé questi miracoli. Come morale e come desiderio libertario potrebbe essere datato, perché abbiamo combattuto e vinto contro un certo fondamentalismo; eppure, come un colpo di coda, ciò che è stato cacciato dalla porta sta rientrando dalla finestra. Il prete che sostiene che la ragazza violentata se l'è andata a cercare, l'avvocato che domanda a una studentessa stuprata dal carabiniere se portava le mutande, le battute triviali e i commenti di condanna e le facili accuse alle attrici che oggi denunciano gli abusi sessuali nel mondo del cinema rappresentano un rigurgito di maschilismo nauseabondo e, si può aggiungere, sono anch'essi figli di quella logica del puritanesimo, del moralismo, che viene condannato e analizzato nel *Racconto dell'Ancella*. La Atwood era immersa nella sua battaglia, denunciava una società bigotta, che relegava la donna al ruolo di casalinga, e, sebbene i termini siano un po' cambiati, quella battaglia

continua a essere la nostra battaglia. Così, la nostra ottica iniziale di lettori era profondamente sbagliata, crediamo che sia passato tanto tempo e che noi viviamo in un'altra epoca, più evoluta, più tollerante, e invece non sono ancora realmente accadute né la rivoluzione femminista né l'emancipazione completa della donna né la distruzione del patriarcato né la fine del maschilismo. Il libro diventa allora una specie di reagente chimico, che illumina il nostro tempo, e per questo non c'è bisogno che venga aggiornato: questa proiezione in una specie di incubo moralista, fatto di fanatismo, di odio profondo e disprezzo per la donna, raccontato dalla Atwood, risulta in effetti modernissimo. Lei in quel momento era una scrittrice engagé, impegnata sul fronte del femminismo e *Il racconto dell'Ancella* potrebbe risultare innocuo, come testimonianza di un clima, di una lotta, di una società che ci siamo lasciati alle spalle. La legalizzazione dell'aborto, l'avvento della pillola, la libertà sessuale: possiamo fare un folto elenco che smentisce e data il romanzo; però, là dietro, dietro questi trionfi, esistono lande popolatissime (sia da donne che da uomini, a dire il vero) intrise di fanatismo maschilista e di isterie moralistiche, a cui hanno dato risonanza e maggior voce i social network.

Alcuni testi della letteratura hanno o acquisiscono la qualità di bucare il tempo, e accade in te lettore la stessa sorpresa di quando cammini e a un certo punto la presenza di uno specchio ti sorprende e rimanda un'immagine di te stesso che non avevi calcolato in quel momento, tanto che all'inizio non capisci se sei tu a essere riflesso o qualcun altro. Questo accade non solamente per doti insite di uno scrittore o di una scrittrice, ma per la magia stessa della parola, per la magia della messa in scena: per cui questo tipo di testi riescono a restituire un riflesso inatteso, o sgradevole, e

però assolutamente veritiero, del contemporaneo. L'attualità di questo romanzo sta nello svergognarci un po', nel farci capire per un attimo che le cose non sono veramente cambiate, che la nostra è una pia illusione, e che siamo ancora dentro una civiltà fondamentalista, maschilista, misogina, sessuofoba, moralista. L'evoluzione è forse nel sistema, nell'apparato, ma non nella sostanza: curiosamente la parola «ustopia», che la Atwood preferisce adottare al posto di distopia, rende perfettamente questa idea, la dimensione di tutto questo. La trasformazione del pensiero non si è radicata, non è consustanziale: c'è un midollo spinale terribile, come il branco che prende la ragazza e la stupra in dieci, che rende assolutamente inconsistenti tutte le rivoluzioni di cui andiamo parlando. È una modalità arcaica, in cui il cervello non è radicalmente cambiato nel modo di pensare: in una sua poesia, dal titolo *Cellula*, la scrittrice canadese stabilisce un'equazione chiara tra l'uomo e la cellula del cancro, che è graziosa come un fiore rosa, come un tenero alieno dai tentacoli gelatinosi, che scava e si allarga dentro il nostro corpo: «Tutto ciò / che vuole è più amnesia. Più vita, e più abbondante. / Prendere di più. Mangiare di più. Riprodursi. / Continuare a fare queste cose per sempre. Desideri simili / non sono sconosciuti. Guardati allo specchio».

Lisbeth Salander e le sue sorelle
La trasformazione dei personaggi femminili
nella letteratura poliziesca scritta da donne

Una delle chiavi del successo dello scrittore svedese Stig Larsson si chiama Lisbeth Salander⁶⁴. È lei il personaggio trainante della *Millennium trilogy*, il codice che attiva e decifra il messaggio dell'autore. Ci viene descritta come pallida e magra, minuta ma ferocemente determinata, con piercing e tatuaggi ad esemplificare il suo essere «un gatto randagio», un'orfana che ha subito il male da qualcuno molto vicino a lei. Secondo il tribunale minorile è una malata di mente, per i suoi insegnanti una disadattata sociale, agli occhi dei lettori, invece, un hacker geniale e una giovane donna vulnerabile quanto occasionalmente viziosa. Insomma, una vera eroina da letteratura popolare per la quale viene naturale fare il tifo. «È intelligente, sexy, e può innamorarsi profondamente. Come fa a non piacere?», riconosce Sharon Bolton, autrice di thriller esoterici (*Sacrificio*, Mondadori) nata e cresciuta nel Lancashire (1960). «C'è dentro tutto. Vendette, combattimenti spettacolari, l'eroe invincibile – a un certo punto, è ferita, pensano che sia morta, la sotterrano e lei esce dalla tomba! E in più ha questa sua genialità informatica di cui non capiamo niente ma che ci affascina. L'elemento di novità è che questo personaggio così *flamboyant* sia una donna», constata Dominique Manotti (1942, Parigi), giallista

⁶⁴ Un breve estratto di questo articolo è uscito col titolo, *Tendenza Lisbeth l'eroina di Larsson nuovo modello per chi scrive gialli*, su «La Repubblica», 8 agosto 2010.

francese che in patria definiscono l'anti-Vargas per lo spessore sociale delle sue trame (*Il sentiero della speranza, Il corpo nero* ecc., editi da Marco Tropea).

Di certo Lisbeth è il detective che non ti aspetti, forse, il segno letterario più evidente del cambiamento in atto nel panorama della produzione di genere, dove non pare più così doveroso costruire personaggi femminili che siano educati e rispettabili: «Ho amato molto *Millenium*. Penso che sia un eccellente romanzo di letteratura popolare, nel miglior senso del termine, e Lisbeth, molto lontana dal romanzo realista o noir, è un personaggio da romanzo di cappa e spada, vi ho ritrovato quegli elementi che mi avevano entusiasmato nella mia giovinezza».

Anche se non deve sfuggire il fatto che il suo creatore sia un uomo, Lisbeth è una figura chiave per comprendere una tendenza in atto da qualche tempo: negli ultimi decenni i personaggi femminili sono divenuti protagonisti della letteratura poliziesca, soprattutto se scritta da donne. Questa evoluzione del soggetto femminile traduce in modo simmetrico l'evoluzione delle donne all'interno della società occidentale, il ruolo che si sono a fatica conquistate: come accade alle loro omologhe in carne ed ossa, le nostre eroine ormai lavorano in ambiti una volta per antonomasia maschili, come l'FBI o la medicina legale, e si mostrano assai capaci di intervenire fattivamente nella realtà investigativa; al tempo stesso reagiscono alla violenza di cui sono spesso vittime o loro stesse o altre donne, adempiendo contemporaneamente al ruolo sociale di madri e numi tutelari della casa. Il fatto che, soprattutto in Europa, le donne leggano, e consumino, sempre di più spiega, in una logica di mercato, la presenza di figure romanzesche di questo tipo, con cui le lettrici possano identificarsi.

Emergono, è chiaro, anche dei nuovi stereotipi nell'esplorazione della donna e dei suoi molteplici ruoli nella società: tuttavia, pur inserite in un contesto che sia di conservativo o realisticamente borghese, dunque possiedono un lavoro più o meno stabile, mantengono una o più relazioni affettive e sessuali, e talvolta hanno una prole a cui fare da chioccia, queste giornaliste d'inchiesta, anatomopatologhe, avvocatesse o ispettrici di polizia sembrano avere un compito che è quasi un dovere morale, ossia «raccontano instancabilmente storie in cui esseri umani, non importa a quale ambito sessuale o classe sociale appartengano, sottomettono e disumanizzano gli altri», spiega l'irlandese Tana French (1973), che però si augura un superamento dell'ottica di genere: «Penso che ci sarà sempre bisogno di combattere per l'eguaglianza. Se però permettiamo che sia incasellato solo nell'ambito del femminismo, sarà più semplice metterlo da parte e dimenticarlo, e questo è davvero pericoloso». Non è un caso tuttavia che il principale argomento della trilogia di Larsson sia proprio la violenza inflitta alle donne, una scelta calcolata secondo alcuni suoi velenosi colleghi di penna, invece doverosa ed eticamente giusta, visto che i numeri del femminicidio sono spaventosi anche nel nord Europa (e non solo in Italia).

Nella proliferazione di questo tipo di romanzo di investigazione, la costante risiede soprattutto nella maggiore attenzione alla psicologia del personaggio femminile più che allo sviluppo dell'azione vera e propria; e insieme nello sguardo posto sulla vita polifunzionale della protagonista, costretta a cimentarsi con i molteplici ruoli che il suo status sociale le impone. Da qui la sostituzione di intrecci e peripezie intricate con più

lineari storie di vita criminale a cui fa da contraltare spesso un'ottica interna, che sia quella della casa con relazioni affettive spesso complicate e fallimentari, o che sia quella di ambienti lavorativi per lo più maschilisti e sessisti, in cui i rapporti sono basati sulla competizione: la risoluzione di un omicidio, la ricerca della verità e della giustizia sembrano essere per le scrittrici di letteratura poliziesca o thriller l'occasione per ridefinire la condizione della donna nella società, tenendo anche il filo della riflessione post-femminista.

«L'occidentale tipo è un uomo bianco, di mezza età, eterosessuale, con una macchina e un certo reddito», afferma Liza Marklund (Pålmark, 1962), autrice prima uscita con Mondadori e ora edita da Marsilio (*Studio sex, Fondazione Paradiso, Finché morte non ci separi ecc.*). «Nonostante rappresenti meno del 20% della popolazione, l'intera società è costruita su di lui e per lui. Ecco: questo è stato il prototipo del poliziesco per decenni, se non per secoli, e le donne non hanno trovato alcuno spazio». È sottinteso che adesso non è più così: il cambiamento in atto deriva dai nuovi ruoli che le donne si sono faticosamente conquistate e dal fatto che, attraverso il lavoro, prendono parte in modo più attivo al mondo che le circonda: «Le donne leggono molto di più degli uomini, sia romanzi polizieschi che altro genere di letteratura, era solo questione di tempo prima che le donne cominciassero a scrivere di questi argomenti e a farlo meglio. Perché il rinnovamento è la diretta conseguenza dell'uguaglianza sessuale».

Per dieci anni reporter investigativa e fondatrice della casa editrice Piratförlaget, Marklund ha scritto moltissimo di uomini che odiano le donne, demistificando lo stereotipo della Svezia come patria della parità fra sessi: per poter dare maggiore visibilità possibile al dramma del

femminicidio ha lavorato indifferentemente, senza snobismi e sovrastrutture, con i giornali scandalistici, con le edizioni del mattino, con i settimanali, le radio, la TV locale e quella nazionale, con i documentari, cercando di appropriarsi di tutti i media: «La violenza contro le donne, con l'assassinio come ultimo esito, è un'enorme e troppo trascurata persecuzione, non solo da noi ma in ogni società su questa terra. Uso i miei libri per trattare e descrivere queste questioni. Non so se sono più psicologa rispetto agli uomini, ma sono senza dubbio diversa».

Nei paesi scandinavi la letteratura poliziesca ha sempre avuto una forte carica di critica sociale; però, avverte, «non tutte le scrittrici contribuiscono alla liberazione femminista. Oggi molti romanzi polizieschi di scrittrici scandinave sono una vera schifezza conservatrice. Il fatto che siano opere di donne non li rende automaticamente leggibili. Alcuni li considero come una mal travestita *chick lit*, speziati con un po' di sangue assassino. Ma va bene», assicura, e prosegue. «Fino a quando la gente legge, sono felice. Una popolazione di lettori è un vantaggio per tutte le società. Rafforza la democrazia e stimola la riflessione. E chi sono io per giudicare il gusto letterario della persone?». L'assunto di base è che, se è vero che tutti gli autori scrivono dalla propria personale prospettiva, i romanzi polizieschi scritti da donne appaiono per forza di cose differenti da quelli scritti da uomini: «Le donne nei miei libri non fanno tappezzeria – aggiunge Marklund –, non sono dei riempimenti e non farciscono la vita, come invece tendono a fare in molti libri composti da uomini. Immetto la mia esperienza e la mia conoscenza nelle mie trame, sia quando c'è la descrizione della questione di genere, reportage dei media, trama o dialogo».

La sua eroina, Annika Bengtzon, è stata picchiata, violentata, rapita, le hanno sparato e quasi moriva strangolata: «Penso che abbia sofferto abbastanza, sì», conferma, e in questo senso il superomismo di tanti detective della tradizione non viene abbandonato ma anzi aggiornato in una riformulazione del famoso decalogo chandleriano attraverso una nuova prospettiva di genere. Anika si cimenta in più ruoli, quello di giornalista d'assalto, madre di due figlie, moglie e amante in crisi, e insieme scopritrice indefessa di feroci assassini: «Era molto importante per me che avesse una vasta gamma di caratteristiche – spiega Marklund. Volevo che fosse un essere umano completo, con tutti i difetti e le virtù possibili degli esseri umani - anche se era una donna. Volevo che fosse intelligente e ambiziosa, quasi detestabile, e poco disponibile, talvolta al limite della scortesia, verso le sue colleghe; che andasse lontano, in profondità, e allo stesso tempo che amasse i bambini; che fosse insicura con gli uomini; che fosse emotiva e piangesse molto. Non è realmente possibile per una donna comportarsi come lei ed *esserci*. Alle donne non è permesso fare il genere di errori che Annika compie. Questo produce qualcosa di simile ad un incantesimo: se continuo a scriverne e parlarne abbastanza a lungo, forse il resto di noi sarà capace di essere simile a lei».

La logica vuole che il sesso di una persona non sia davvero l'aspetto preminente per definire un essere umano o i legami che intercorrono tra gli esseri umani: una donna può avere più interessi in comune con un uomo, con cui condivide obiettivi o valori, che con un'altra donna, e questo può riflettersi ovviamente anche nelle storie di delitti; ad esempio, il narratore di *The Likeness*, thriller psicologico di Tana French, si chiama Cassie

Maddox e lavora come detective della squadra omicidi di Dublino. Compare anche nel suo primo libro, *Nel bosco* (Mondadori), dov'è il partner del narratore Rob Ryan: «Ho sempre avuto molti cari amici uomini, e penso che ci sia qualcosa di meraviglioso e di grande valore in una stretta, platonica amicizia tra uomo e donna», sostiene French. Allo stesso modo, nell'identificazione del lettore potrebbe non essere così importante l'identità sessuale del personaggio principale. Questo per dire che anche gli uomini possono rivedersi o riflettersi in un detective donna: e viceversa, certamente. Le ragioni del successo di un forte carattere femminile sono in fondo simili a quelle di un forte carattere maschile: il coraggio, la passionalità, la complessità, l'affrontare enormi rischi nella ricerca della verità, che restano gli ingredienti considerati fondamentali nella costruzione del personaggio investigativo. Se è vero, dunque, che la moderna detective femminile è solitamente più professionale rispetto al passato, secondo una traslitterazione del cambiamento sociale e lavorativo delle donne, è anche vero che oggi può contare su più risorse: ha accesso a file e computer, è indipendente economicamente, oppure ha acquisito nell'ambito della sua formazione una conoscenza equivalente a quella degli uomini. In molti dei thriller di Tess Gerritsen (*San Diego*, 1953), questi due aspetti sono riuniti attraverso l'adozione di due punti di vista, con due protagoniste che si muovono e lavorano in coppia come le farfalle: uno sbirro americano, Jane Rizzoli, e il medico legale, Maura Isles.

Non è esente da questo ragionamento anche il giallo storico: l'inglese Ariana Franklin (pseudonimo di Diana Norman, *Devon*, 1933) ambienta le sue trame nel XII secolo e ha scelto come protagonista «un'anatomopatologa che si è formata alla scuola di medicina di Salerno,

una formidabile istituzione per quell'epoca, che non solo accettava studenti donne, ma permetteva loro lo studio dell'autopsia» (*La signora dell'arte della morte*, 2007; *La rosa e il serpente*, 2008; *Le reliquie dei morti*, 2010, tutti editi da Piemme): naturalmente la sua conoscenza delle tecniche scientifiche dell'investigazione è necessariamente limitata, ma le consente di risolvere i misteri più facilmente di quanto non avrebbe potuto fare Miss Marple. Prima di diventare un'autrice di thriller storici di successo, Franklin scriveva romanzi storici e durante le ricerche, confessa, «mi arrabbiano sempre per il modo in cui i monaci copisti lasciavano le donne fuori dalla storia; e anche quando non le potevano ignorare, le denigravano a meno che non fossero sante. Nel momento in cui sono andata avanti nei secoli, ho trovato che si applicava lo stesso pregiudizio. Gli uomini che hanno dato vita a romanzi storici hanno escluso le donne. Anche quando si è arrivati al tempo delle suffragette, gli scrittori maschi contemporanei le hanno condannate come stridule urlatrici o come pericolose amazzoni. E, oh sì, il movimento femminista è ancora necessario».

La questione cui si accennava prima, cioè del possesso di superpoteri, necessari in una civiltà non ancora del tutto civile con le donne, tocca ovviamente anche il personaggio di Lisbeth Salander, che è in questo senso una classica figura letteraria: una bambina abbandonata, rifiutata e tradita dalla società, che cerca il riscatto e la vendetta. Pur minuta, è molto determinata, e sulle sue spalle strette si gioca il futuro della Svezia: come spesso accade anche nella vita reale, il vero male è a lei prossimo, ed è rappresentato in questo caso dal padre e dal fratellastro. Il fatto che sia molto ricca (ha un cospicuo conto a Gibilterra) e che possa

fare magie tecnologiche (come inserirsi illegalmente in qualsiasi computer del mondo) fa sì che rientri anche lei nella categoria dei nuovi miti della generazione millennial: «In realtà, se ci pensi bene – riflette Marklund –, lei ha molte cose in comune con Harry Potter: anche lui è orfano e usa la magia, possiede denaro attraverso la Gringotts' bank, è in stretta relazione con il male, per cui ad esempio condivide la bacchetta magica con Lord Woldemort, e così via. Ed è vero: lei è disposta a sacrificarsi per il bene dell'umanità. Sono davvero molto pochi gli eroi detective che condividono questo contesto, questo scenario. Anche la mia Annika però possiede alcuni di questi aspetti. Sì, è ricca (dopo aver trovato un quantità enorme di denaro che apparteneva a una banda), è super intelligente, è più o meno un'orfana (suo padre è morto, sua madre è un'alcolizzata alla quale lei non parla), e anche lei sta costantemente salvando qualcosa (se non il mondo) – e non ha praticamente limiti».

Come erano stati i detective del romanzo giallo classico per Raymond Chandler, che li considerava falsi e noiosamente macchinosi, a un certo punto, dunque, anche le scrittrici si sono rese conto che le tipologie delle protagoniste del romanzo di genere semplicemente non funzionavano più, schiacciate tra l'essere l'addobbo floreale del maschio, criminale o poliziotto che fosse, e lo stanco ritornello della dilettante dai poteri deduttivi sull'esempio della Miss Murple di Agatha Christie. «Sarebbe sufficiente uno sguardo sulla mutazione dei soggetti femminili nella produzione venticinquennale di James Ellroy – fa notare ancora Manotti – per capire il fenomeno. Negli Stati Uniti si svolgono dibattiti all'interno di associazioni femministe su che cosa conviene che facciano i

personaggi femminili perché siano veramente esemplari (devono avere un compagno fisso o amanti occasionali?). Personalmente leggo poco questa letteratura, la trovo mediocre. Invece, mi sembra incontestabile che si trovino più personaggi femminili forti nella letteratura *noir* in generale da una cinquantina d'anni a questa parte. Senza dubbio si tratta della traduzione dell'evoluzione del ruolo delle donne nell'insieme della società». Femminista convinta e coerente, con una storia di militanza nelle organizzazioni per la contraccezione, il diritto all'aborto, e nei sindacati, per la sindacalizzazione delle donne e l'uguaglianza nel lavoro, Manotti crede che ci sia ancora molta strada da fare e che la lotta per l'emancipazione anche in letteratura resti fondamentale: «Questa evoluzione è ancora minoritaria. E penso che le lettrici, numericamente maggiori come lei stesso mi ha sottolineato, in maggioranza continuino a identificarsi con personaggi *soft*, maschili (per esempio, in Francia, i detective di Fred Vargas) o femminili».

Proprio il fatto di scrivere di personaggi complessi, tridimensionali, e fuori da certi stereotipi legati a come gli uomini guardano al mondo femminile, è già di per se stesso, secondo queste scrittrici, un'affermazione di poetica, una dichiarazione di intenti: alla fine del secolo scorso il *Private Eye Writers of America* costituì la giuria per individuare il migliori scrittori polizieschi del 21.mo secolo, solo che tutti i giurati erano bianchi e maschi. Quando alcune donne si lamentarono, il fondatore dell'organizzazione disse: «le donne hanno avuto il loro turno». «Penso che il sessismo, il razzismo e l'omofobia - constatata Laura Lippman (Atlanta, 1959), a cui si deve ad esempio *L'amica di un tempo*, edito da Gianno - siano come *kudzu*,

un'erbaccia difficile da estirpare. Abbiamo fatto molti progressi, ma c'è ancora il senso che bianco e maschio sia l'opzione predefinita». Costruire protagoniste forti per edificare le nuove generazioni (un po' come lo è stato per gli eroi socialisti d'altri tempi) è dunque un'altra delle invarianti letterarie tese a valorizzare la cultura specifica femminile e a segnalare la presenza inaccettabile della violenza e della subordinazione al potere maschile: «La stessa cosa è accaduta con le prime scrittrici fuori dal coro. Marcia Muller, Sara Paretsky, Sue Grafton hanno immaginato donne molto intelligenti e forti. Dovevano essere super per sopravvivere. Ma io – precisa Lippman – faccio parte della generazione successiva, che ha beneficiato molto delle donne che c'erano prima di noi. I nostri personaggi possono essere più incasinati, possono fare errori o mostrare una maggiore fragilità».

Semplificando, sono oggi due le tipologie caratteriali prevalenti: da un lato, la vulnerabilità e la complessità, che sono le qualità peculiari ad esempio dell'ispettrice Pedra Delgado nata dalla penna di Alicia Giménez-Bartlett (Almansa, 1951), vera capostipite del giallo sociale, che intreccia appunto l'indagine poliziesca con i temi dell'emarginazione e della migrazione oltre che dei diritti delle donne; dall'altro versante, la psicologia deviante e il perturbante femminile, esemplificati dalle operaie della giapponese Natsuo Kirino (Kanazawa, 1951, autrice di culto, vero totem di riferimento per le nuove generazioni di scrittrici di romanzi di genere), che in *Le quattro casalinghe di Tokyo* (1997, Neri Pozza) smembrano e occultano il cadavere di un uomo, sovvertendo l'idea del crimine violento come prerogativa esclusivamente maschile: queste donne lavorano la notte a turno in una fabbrica alimentare, una di loro uccide suo

marito e questo è l'inizio di una storia forte dove la principale protagonista (una donna di mezza età) agisce come un vero capo.

Mo Hyder (Essex, 1962) è un'altra scrittrice che crea forti personaggi femminili con la stessa ferrea volontà di controllare fermamente il proprio destino: «Questi cambiamenti danno adito ad una serie di domande: sono, le nuove “femmine cattive”, semplicemente dei “maschi cattivi” a cui è stato cambiato sesso, o c'è una parte femminile nella loro malvagità? E, se le donne sono brutali e malvagie, chi, nel romanzo, sarà dolce e gentile, forse l'uomo?», si domanda in modo malizioso Dominique Sylvain, giallista nativa di Thionville, in Lorena, classe 1957, che, dunque, per ragioni di età, non ha partecipato alla prima parte del movimento femminista; la sua generazione è arrivata proprio dopo le battaglie più sanguinose: «Sono fautrice dell'equità salariale, di uguali opportunità e istruzione per le donne in tutti i paesi, ma in un certo senso non vedo negli uomini degli alieni pericolosi. Cosa sarebbe la vita senza tutti loro? Un'esperienza molto noiosa. Penso che noi, uomini e donne, siamo molto diversi, ma totalmente uguali: questo punto può essere stato influenzato dai molti anni passati in Giappone dove la separazione dei sessi è ancora assai in vigore. Per esempio nei negozi di libri le scrittrici non sono mischiate con gli scrittori».

Alla domanda se ancora abbiamo bisogno di un movimento femminista, Sylvain risponde così: «è evidente a tutti che la parità economica e sociale non è stata realizzata nella maggior parte del mondo; allo stesso tempo, la grande attenzione data ai paesi arabi o all'India per ragioni economiche e geo-politiche ha anche mostrato chiaramente che «le società di uomini bianchi» sono le sole in cui la posizione delle donne è la

più forte, cosa che chiaramente complica la tradizionale retorica femminista a proposito dell'oppressione degli uomini. Allora abbiamo bisogno di un nuovo femminismo».

Un po' freak vendicatrice, un po' «maghetto», un po' punk e giovane criminale con difficoltà a inserirsi nei contesti di socializzazione, Lisbeth soffre oltretutto della sindrome di Asperger, che è un tipo di autismo: «Sì, ma prima di lei ci sono state altre investigatrici con disturbi psichici, come la Camille di Gillian Flynn [Kansas Citu, 1971: n. d. r]», reporter affetta da un disturbo di automutilazione (*Nei luoghi oscuri*, Piemme), una disadattata sociale con un profondo odio verso se stessa; «o come la psichiatra Vera Cabral, ideata dalla scrittrice francese Virginie Brac [Algeri, 1955: n. d. r.], che soffre della sindrome di Klinefelter, un disordine cromosomico sessuale», ribatte la Sylvain: «Aggiungere caratteristiche ai vari personaggi in modo che lo spettatore o il lettore possano, in un certo senso, identificare meglio i vari protagonisti e quasi interagire psicologicamente con loro è in effetti una tecnica standard delle serie televisive». Larsson è stato particolarmente efficace nell'assemblare tutti questi diversi elementi, creando un personaggio facile da ricordare. «Lisbeth Salander è un grande personaggio. Originale, commovente, incredibile, stupefacente. Però, se rimarrà un punto di svolta nella storia dei personaggi del romanzo poliziesco, si vedrà solo tra qualche anno. Purtroppo, a causa della prematura morte del suo ideatore, una cosa è certa: non incontreremo più Lisbeth».

Entro questi archetipi sembrano muoversi le voci femminili del nuovo millennio, chiedendo ai loro alter ego detective grandi cose quasi

quanto sembrano aspettarsele dalle donne nella vita reale. La perdita di aderenza rispetto a una dimensione più veritiera è una delle inevitabili conseguenze, così come lo è, in un mercato assai competitivo, la tendenza di queste scrittrici a trovare quella particolarità, quel certo non so che, che fa spiccare i loro personaggi femminili, distinguendoli dalla folla. Molte delle autrici di genere riempiono i propri libri con il tipo di donna che vorrebbero essere – in primis, giovani, forti e seducenti –, facendo dell’immagine romanzesca lo specchio in cui si riflettono le attese della società. Un disegno che esige moltissimo *dal gentil sesso*, imponendo alle donne di essere al tempo stesso mogli dedicate, madri amorevoli, amanti dionisiache, lavoratrici agguerrite e indefesse; a cui si aggiunge, nella finzione letteraria, l’indubbio talento nello scovare assassini: decisamente troppo, per cui alla fine qualcosa si spezza: «C’è ancora necessità del femminismo, ma è possibile che i suoi obbiettivi siano cambiati», osserva la Bolton che, dice, ha appena finito un romanzo basato su uno stupro di gruppo e, quando si trattano soggetti seri, bisogna sempre essere preparati a rendere loro giustizia.

Il punto è che, se le scrittrici sembrano attendersi molto dalle loro investigatrici immaginarie romanzesche, è perché la società si aspetta anche di più dalle donne: «C’è bisogno di un movimento femminista che dica alle donne che non devono essere per forza delle superdonne. E in tutta onestà dovremmo continuare a ricordare a noi stesse che non possiamo fare o avere tutto. Perché, quando ce lo aspettiamo, qualcun altro in genere ne paga il prezzo». Questo qualcun altro è sempre l’altra metà della mela consacrata da Platone: di solito, la discussione e la revisione dei parametri con cui la donna rappresenta il mondo determinano il

riposizionamento in negativo dell'essere amato: marito, compagno o amante che sia. Deboli, egocentrici ed egoisti quanto basta, gli attanti maschili fanno raramente bella figura in questa tipologia di romanzi, fallendo miseramente quando si tratta di stabilire un legame concreto con la donna dalle molteplici funzioni. Per loro non resta che il ruolo del dottor Watson, come stereotipati accompagnatori, oppure anche l'essere allontananti ai margini della trama, che è un'altra definitiva forma di esclusione, perché, nell'irriducibilità del conflitto uomo-donna, il detective wonder woman che convive nella zona del pericolo e del mistero è destinata all'isolamento o al nubilato.

L'aura degli oggetti scintillanti:

Ogawa Yoko

Le protagoniste della Ogawa sembrano vivere un'esistenza isolata, solitaria, quasi autistica, cioè priva d'ogni forma di socialità condivisa, in cui anche amicizie e relazioni sono ridotte veramente all'osso, quando non assenti. Tante volte osservano se stesse con una calma più che sospetta e sono connaturate e guidate da una condizione emotiva tra malattia e sanità, senza apparentemente propendere per l'una o l'altra in maniera definitiva. Appartenendo alla categoria di quanti sono spesso «spinti ai margini del mondo», indugiano a lungo «come impietrite su questo confine incerto»⁶⁵: ciò spiega anche il loro disagio rispetto alle norme sociali, la loro aria inquietante, la difficoltà nell'imporsi o nel capire il mondo esterno, l'impossibilità, appunto, di «reclamare la propria esistenza ad alta voce».

Le sue eroine possiedono background sociali e grado d'istruzione diversi, ma questa differenza di classe non è particolarmente rilevante per lei; quello che tutte percorrono è un tragitto che comprende, di volta in volta, il tema della malattia, della separazione, della perdita, della morte, in un'interrogazione costante su se stesse per cercare di dare un senso a quei temi.

Il punto di partenza, quello che a suo giudizio le consente di iniziare a raccontare una storia, ha a che fare con la morte, o meglio con la sensazione o l'accadere della morte: «Qualcuno che non conosce ancora la

⁶⁵ Intervista a Ogawa Yoko, di S. TRIULZI, in «La Repubblica», traduzione di Massimiliano Matteri e Mataka Yumiko, 21 febbraio 2009.

morte incontra qualcuno che invece ne avverte l'arrivo»; l'esperienza è, dunque, lo spartiacque principale, il passo che la protagonista deve compiere e nel mentre trova spesso chi la aiuta a compierlo. Il suo narratore ideale non è colui che interferisce con la storia o che si pone al centro del mondo, ma colui che si fa «trasparente e immobile»⁶⁶, che riesce a collocarsi in una posizione defilata ma vigile, da dove può osservare l'intera vicenda senza prendere parte emotivamente e senza manipolare «in maniera egocentrica gli altri personaggi»⁶⁷. In comune tra tutte le sue opere vi è la ricerca di una scrittura che si mostri il più possibile diafana, senza orpelli, depurata, e in cui ogni elemento di distrazione risulti espunto dalla composizione, come una pudica operazione di sottrazione; che è scelta formale e anche esistenziale: chi scrive, ad esempio, la ricorda a Mantova muoversi anch'ella quasi trasparente, in evidente disagio col suo kimono di fronte a un'architettura e a una massa di individui *altri* per cultura e tradizione.

Quando si è trattato di rispondere ad alcune domande, anche in tempi e situazioni diverse, la sua modalità è stata sempre quella dell'asciuttezza, della liminalità, di un'educata concentrazione del pensiero in brevi battute, restituendo tuttavia il senso di un dialogo silenzioso e cortese. La laconicità aiuta talvolta il giornalista a non impazzire per mettere a posto e dare un significato alle parole dell'intervistato e fa sì che le risposte rimangano integre. Le informazioni che ha offerto erano sempre poche ma autentiche; non ha mai dato l'impressione di voler fare chissà quali collegamenti o di

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

mostrare più di quello che è o infondere chissà quali insegnamenti: niente di eccessivo, nessuna inutile ostentazione, nelle sue risposte.

Una volta, in calce ad alcune di queste, la Ogawa scrisse a mo' di chiusa: «È tutto. Grazie per le domande precise e acute: mi hanno dato modo di pensare a fondo e con calma a Little Alechin dopo tanto tempo. Le sono grata per il suo impegno»⁶⁸: questo ringraziamento finale non era una formula di rito, ma restituiva un'idea di gentilezza tipico della sua cultura; è stato quasi un momento di grazia, in cui per un attimo ero circondato dalla sensazione di aver conosciuto direttamente un pezzo della civiltà giapponese. C'è sempre un momento, quando incontri una persona che appartiene realmente, con dignità, a un'altra civiltà, in cui tocchi i millenni, tocchi i secoli. La visione femminile, lo sguardo che lei riproduce nelle sue storie restituisce questo effetto di trasparenza, dà alla sua prosa, nelle sue migliori parti, un senso di rovinosa immobilità.

L'ambiente in cui è cresciuta (la Ogawa è nata nel 1962, nella prefettura di Okayama), permeato dalla spiritualità dello Shintō, ha condizionato e condiziona la sua letteratura: secondo quanto lei stessa ha affermato, la circostanza che il nonno si dedicava allo shintoismo ha avuto una profonda influenza nella sua formazione, tanto che pensare a Dio equivaleva per lei a pensare alla morte: «Niente di spaventoso: la morte ha le sue radici nelle leggi di natura, riguarda ciascuno di noi senza distinzioni. Accanto alla banalità della vita quotidiana cammina sempre la

⁶⁸ Intervista a Ogawa Yoko, di S. TRIULZI, in «Il Venerdì di Repubblica», 17 gennaio 2016.

morte. Il mio era un ambiente familiare in cui tutto ciò veniva accettato serenamente»⁶⁹.

Prima ancora della morte ci sono spesso il dolore o il disagio dell'esistere che si tramutano nei suoi racconti e romanzi nell'aspetto fisico, nell'handicap visivo, e nella repulsione che provoca nel lettore un volto particolare, una mano monca, un corpo in disfacimento. La diversità si incarna in alcuni elementi visibili, in protuberanze, in proboscidi, in peli, in piccole e grandi mostruosità che sono rivoltanti per il lettore e lo costringono a sentire, in un senso fisiologico, la pena di vivere dei personaggi. Questo essere colpiti da un modo traumatico dell'essere nel mondo è una delle radici profonde della sua scrittura.

La trama di *Nuotare con un elefante tenendo in braccio un gatto*⁷⁰ ha un che di fiabesco: un bambino timido e introverso, con una leggera peluria sulla bocca, incontra un grassissimo guidatore di autobus in pensione che gli insegna a giocare a scacchi. Dopo la morte del suo maestro, Little Alechin, questo il suo nome, ormai piccolo campione destinato, però, a non diventare mai adulto, viene ingaggiato dal presidente del circolo degli scacchi della città per fare delle partite con sconosciuti, ma stando ben nascosto all'interno di un automa (il che ricorda un altro congegno meccanico, il famoso giocatore di scacchi di Maelzel⁷¹, smascherato da Edgar Allan Poe). All'interno della trama principale, la Ogawa racconta anche una storia parallela e secondaria, quella di una bambina che rimane incastrata in una fessura tra due palazzi e poi cresce e cresce senza riuscire più a uscire. Il tema conduttore è appunto il non voler crescere, dunque il

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ OGAWA Y., *Nuotare con un elefante tenendo in braccio un gatto*, traduzione di Laura Testaverde, Milano, Il Saggiatore, 2015.

⁷¹ E. A. POE, *Giocatore di Scacchi di Maelzel*, Milano, Mursia Editore, 2012.

non voler entrare nel mondo: cioè, il fatto che ti infili in un automa o in una fessura o diventi talmente grasso che non esci più dalla porta, come accade al maestro di Little Alechin, fa sì che trasformi la tua casa in altro, che la tua casa diventi una chioccia e una tana, un rifugio; per cui ogni uscita fuori è un rischio, ogni affacciarsi attiva meccanismi di difesa, e il pericolo è in agguato. Ciascuna di queste intercapedini, di questi antri, di queste case rifugio è una sorta di utero che diventa una trappola, un utero che i personaggi, però, cercano e ottengono. L'assunto, si diceva, è il non voler diventare grandi, il non voler crescere: Alechin che entra in un automa fino al contorsionismo, la bambina che si addentra in un pertugio rimanendo intrappolata, il vecchio giocatore di scacchi che accumula tanto lardo da non uscire più dalla porta sono tutte allegorie di chiusura, di immobilismo, simboli di aneliti di spazi in cui rifugiarsi e i cui effetti si riverberano non solo sul corpo ma anche sulla mente. Little Alechin è destinato a rimanere per sempre bambino e questo, ha tenuto a precisare la Ogawa, non è un espediente narrativo:

L'idea che il suo corpo non cresca è la grande energia che anima *Nuotare con un elefante tenendo in braccio un gatto*. Nell'istante in cui mi è venuta quest'idea, ho pensato di poterlo scrivere. Ma non posso spiegare a parole in base a quale logica lo abbia immaginato: quando è comparso nella mia mente, Little Alechin era piccolo. Piuttosto che sostenere che io ho deciso così, bisognerebbe dire che lui era così sin da principio. E poi, il punto importante è che il suo corpo è il simbolo dei dolori e delle angosce che tutti gli esseri umani sopportano: le caratteristiche del suo corpo non sono affatto peculiari⁷².

Nel regno della robotica e dell'idolatria per l'elettronica quale è il Giappone, una delle scrittrici più legate alla tradizione rispolvera, dunque,

⁷² Intervista a Ogawa Yoko di S. TRIULZI, in «Il Venerdì di Repubblica», art. cit.

un sogno antico dell'umanità, quello dell'automa: «Non volevo descrivere il mondo del futuro o del presente più all'avanguardia, ma quello del passato perduto. Considerato che il personaggio di Little Alechin vive del ricordo del defunto maestro, mi sembrava che un automa fosse più adatto di un robot a fargli da nascondiglio».

Ha sostenuto di aver consultato numerosi documenti e testimonianze sul gioco degli scacchi, anche se il suo interesse era nato dopo la visita in Giappone di Bobby Fischer e dopo che il campione giapponese di *shōgi* Habu Yoshiharu aveva paragonato le registrazioni delle partite di Fischer alla musica di Mozart: «Mi convinsi che se negli scacchi si poteva trovare il Bello, allora vi si poteva trovare senza dubbio anche qualcosa da raccontare».

Una parte del romanzo è dedicata agli scacchi, alla passione e alla scoperta degli scacchi, una sorta di mistica che detta anche una lettura lirica, poetica del gioco, non tanto degli scacchi in sé, ma degli elementi che li contraddistinguono, cioè nel destino del pedone o dell'alfiere, nella strenua difesa del Re-padre da parte di tutti gli altri pezzi e con più tenacia da parte della Regina-madre: dunque, un'interpretazione delle mosse in chiave affettiva, per cui c'è una lettura tutta interiore degli accadimenti: tutto rientra ancora una volta in una rilettura della famiglia, che è uno dei suoi argomenti ricorrenti. La filosofia degli scacchi che viene proposta è, così, del tutto svincolata dal principio del successo, per cui chi gioca per soldi o per vincere non comprenderà mai la magia del gioco:

Il modo di vivere di Little Alechin è molto particolare, sia nel mondo limitato degli scacchi che nella vita in generale. Ma la sua gentilezza in quanto essere umano, che è alla base di quel suo

modo di vivere, è un elemento universale, che io stessa ammiro. Penso sempre che sarebbe bello poter scrivere romanzi come fa lui con gli scacchi, in modo puro e disinteressato, non per la ricchezza o per la fama, o magari per mettersi in mostra⁷³.

Con le sue calcolate, reiterate possibilità di incastro, il gioco degli scacchi non inaridisce la fantasia, ma al contrario ne potenzia la forza: la scacchiera è una sorta di teatro dove il movimento dei pezzi diviene un modo per comprendere il senso dell'esistere, e in questo modo gli scacchi e la scrittura si avvicinano, sono l'uno la metafora dell'altro: entrambi, infatti, non si possono realizzare «solo con le proprie forze», non vivono se non nella relazione, nel senso che necessitano del rapporto con l'altro che si esplica nello scambio con l'avversario, per il giocatore di scacchi, e con i propri personaggi, per lo scrittore.

Come molti altri oggetti presenti nei suoi romanzi, anche l'automa si carica di una qualità misteriosa, perturbante; il principio è che, se non vuoi crescere, inevitabilmente entri nel campo della deformazione, diventi mostro nel senso più tenero e drammatico del termine. In generale, almeno nella nostra cultura, l'elemento del non voler crescere ti trasforma in un elemento disturbante e un po' rivoltante, ma la Ogawa ha parlato di aura:

Little Alechin è all'estremo opposto di coloro che si impongono con forza agli altri per sopravvivere nella competizione sociale. Infatti nasconde il proprio talento all'interno dell'automa. Ma persone che riescono a vivere solo così esistono davvero. Consacrare il proprio talento semplicemente all'espressione della bellezza degli scacchi, piuttosto che primeggiare sugli altri ed ottenere un vasto riconoscimento sociale: questo è quanto desidera Little Alechin. Questo suo desiderio dà forse all'automa, a un semplice oggetto inanimato, un'aura particolare. Un ambiente che attribuisca un valore maggiore a coloro che non parlano, che non protestano, che non pretendono una contropartita forse può definirsi giapponese⁷⁴.

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

Nella sua narrativa l'elemento disturbante è spesso legato a una deformazione mostruosa che, però, si carica di significati esistenziali. Questo racconto della Ogawa appare, da un punto di vista tecnico, forse allungato un po' a forza per diventare romanzo, come fuori misura, e la tematica, in lei fortemente monotona, è ancora quella, si diceva, della fragilità e dell'inquietudine dell'esistere: gli elementi di disturbo diventano qui metafore della mostruosità del non crescere, dove, se non vuoi parlare, ti si appiccicano le labbra; se non vuoi uscire dalla tua tana, diventi un drago talmente gigantesco che ci vuole una gru per tirartene fuori; la componente disturbante che c'è in lei qui è legata fortemente a questa deformazione mostruosa, al diventare mostro nel senso di *monstrum*: ricorda un po' il drago che, per difendere il proprio tesoro, la propria identità umana, diventa agli occhi degli altri un drago, diventa un mostro, si nasconde per difendere il sonno della principessa o, come in questo caso, la propria incolumità; e dove poi si creano dei legami particolari perché i mostri si riconoscono tra di loro, si comprendono e non a caso il ragazzo va dal campione di scacchi o stabilisce un rapporto affettivo con un'altra orfana come lui.

L'appartenenza di alcuni dei suoi racconti al genere horror o a una letteratura disturbante, del mostruoso, del freak fa da barriera, da argine alla compassione, anche se sortisce l'effetto di trasmettere quasi per empatia una sorta di disagio esistenziale, di nausea, di tristezza; è la rappresentazione di un nucleo doloroso del vivere che percepiamo quasi in maniera fisica, attraverso il represso, come forse è accaduto ai primi lettori di Frankenstein: pensiamo alla sua solitudine, alla sua malinconia, al fatto

che lo credevano cattivo quando in realtà era pieno di infelicità per il suo essere *monstrum*.

Nel mondo inquietante di Ogawa c'è anche spazio per qualche elemento consolatorio, per una resistenza alla distruzione: amore e dedizione sono due temi portanti di un romanzo, *La formula del professore*⁷⁵, che si allontana dal disturbante tipico della sua produzione, e che ebbe a suo tempo, quando venne pubblicato nel 2003, moltissimi lettori in Giappone. Qualche anno prima, all'alba del 2000, era uscito nelle sale cinematografiche un film diretto da Christopher Nolan che si intitolava *Memento* e che raccontava la storia di un uomo affetto da un disturbo della memoria. Non era propriamente un'amnesia: colpito alla testa da un malvivente che aveva violentato e ucciso la moglie, l'uomo non era più in grado di assimilare nuovi ricordi. Memorizzare fatti accaduti anche pochi minuti prima appariva per lui impossibile, doveva scrivere tutto, anche, letteralmente, sul corpo, se voleva trovare l'aggressore e portare a termine la propria vendetta. La narrazione procedeva per blocchi sovrapposti attraverso un montaggio a ritroso delle scene, per cui l'ultima, che era cronologicamente la prima, consentiva lo scioglimento dell'intreccio – e questo era l'aspetto più interessante della pellicola, indubbiamente, perché lo spettatore era sottoposto a un effetto continuo di sfasamento temporale. È probabile che la Ogawa abbia avuto modo di assistere alla proiezione di *Memento* e che ne sia stata suggestionata per la redazione della *Formula del professore*: non tanto dalla struttura *a rebours* del film di Nolan, quanto dal suo tema sotterraneo, fortemente angoscioso, che è quello di non

⁷⁵ OGAWA Y., *La formula del professore*, traduzione di Mimma De Petra, Milano, Il Saggiatore, 2008.

riuscire a percepire, a dare un significato al trascorrere del tempo e, di conseguenza, di non riuscire a conservare le ragioni della propria esistenza. Una drammatica e alquanto insolita preclusione dell'atto naturale del ricordo tormenta anche il deuteragonista di questo romanzo: ogni mattina, appena sveglio, il professore, un genio della matematica, viene informato da un foglietto che la sua memoria dura soltanto ottanta minuti. Ordine e metodo rendono la sua esistenza almeno praticabile, ed è per questo che annota ciò che non deve dimenticare su dei foglietti di carta che poi svolazzano sul suo vestito. Per lui la vita avviene e si ripete solo in un presente continuo, con il portato d'angoscia che la minaccia dell'amnesia produce, perché tutto quello che accade viene dopo pochissimo dimenticato. La fatica, l'atto di annotare, scrivere ciò che è accaduto per poter ricordare, cui si dedica continuamente anche con l'aiuto di una scrupolosa, attenta governante che lo assiste, si riduce a un'operazione assolutamente inutile, se non si è in grado, appunto, di collocare o dare una ragione, una motivazione alle parole scritte.

La segreta consonanza e umanità dei numeri è il suo rifugio prediletto: nei numeri e nelle formule si immerge dalla mattina alla sera per sopravvivere alla propria malattia⁷⁶: raggiunge uno stato di quiete solo dopo aver trovato la soluzione di un teorema o di un problema matematico; anzi, per lui i numeri sono vere e proprie forme di narrazioni, non elementi astratti e sintetici, perché ciascuno ha un destino che è quello di trascrivere l'ordine, la perfezione del mondo. Modesto e discreto, invecchiato anzi tempo, il professore è un uomo di sessantaquattro anni alto un metro e sessanta, con la schiena ricurva e «ciocche di capelli bianchi *che* gli

⁷⁶ Cfr., K. OTT, *Numbers to Remember By*, in «Science», New Series, Vol. 324, No. 5932 (Jun. 5, 2009), p. 1271.

sfuggivano da tutte le parti»: per alcuni sembra plasmato sulla figura di Paul Erdős, al quale Paul Hoffman⁷⁷ ha dedicato una bella biografia, che forse anche la Ogawa ha potuto consultare. L'identificazione tra il professore e il geniale matematico ungherese non riguarda solamente alcuni tratti fisici, ma anche aspetti comportamentali e psichici, quali il rifiuto della fama e del denaro, l'ossessione febbrile per i numeri primi, l'amore incondizionato per i bambini o per il gioco del baseball e per le performance statistiche stabilite da alcuni grandi giocatori (e a far presa sui lettori giapponesi può essere stato l'aver inserito nella trama il tema del baseball, amatissimo sport nazionale).

Come Erdős, anche il professore giapponese è convinto che esista una sorta di perfetto libro matematico di Dio, un'«agenda, anche se nessuno sa dove si trovi o quando verrà aperta», in cui sono stati raccolti tutti i teoremi e le dimostrazioni nella forma più completa ed elegante possibile. La soluzione numerica lo conduce verso una condizione emotiva in cui appaiono improvvisamente leniti la tensione e lo spaesamento del dover ricominciare tutto da zero: la matematica diviene un modo per ricomporre la scissione tra quel che succede e la sua mente, e il mondo così può ritrovare ai suoi occhi una propria armonia. Tutto quel che gli accade è, dunque, destinato a essere perduto: lo smarrimento della memoria dura da ben diciassette anni, da quando un uomo ubriaco lo centrò mentre stava tornando in macchina dall'Università, procurandogli danni irreversibili al cervello: «può essere in grado di ricordarsi un teorema che ha dimostrato trent'anni fa, ma non ha alcun ricordo di quello che ha mangiato a cena il giorno prima», ci informa il narratore, che è una donna come quasi sempre

⁷⁷ P. HOFFMAN, *L'uomo che amava solo i numeri*, Milano, Mondadori, 2003.

nei romanzi della Ogawa, perché appunto è la visione femminile la più vicina alla trasparenza, all'immobilità – un effetto che altrove, in *Hotel Iris* come nella trilogia *La Casa della luce*, persiste perfino quando il surreale si immette gradualmente nella realtà, finché questa non si scompone in un minaccioso agglomerato di ombre e allucinazioni. Tuttavia, la fascinazione per il perturbante, strutturato come un richiamo sadomasochistico in un mondo piatto e calmo in superficie, che aveva sgomentato e attratto visceralmente le sue giovani protagoniste, nella *Formula del professore* fortemente si sfuma.

L'io narrante è una donna che ha superato i trenta, che di lavoro fa la governante e ha allevato da sola un figlio, e che a poco a poco viene introdotta nell'universo magico dei numeri. Siamo sempre di fronte a personaggi femminili che vivono in una condizione isolata, anche se lontani appaiono le atmosfere soffocanti e i comportamenti ossessivi che connaturano la produzione precedente, nella quale, con un tocco sinistro e una certa stanchezza, le giovani apparivano quasi staccate dalla normale interazione umana. Per un breve periodo, anzi, i tre - madre, figlio e professore -, formano una famiglia disfunzionale, in cui alla ricerca di un padre da parte del bambino risponde il senso di protezione di un adulto particolarmente adatto a prendersi cura di un piccolo, anche se per lui è come fosse sempre la prima volta: un legame che passa, oltretutto, attraverso la condivisione della passione per il baseball.

Certo, i gesti più banali o le riflessioni più insignificanti acquistano ancora nel corso della narrazione dimensioni insospettabili, a volte epifaniche; e il moto principale della scrittura è ancora la ricerca dell'invisibilità che sorregge lo strato visibile, qui esemplificata nelle

formule matematiche. Eppure, la Ogawa sembra con questo romanzo aver per un momento abbandonato uno dei nodi della sua prosa che tanto aveva entusiasmato, ad esempio, i redattori del «*New Yorker*», quando decisero di ospitare i suoi racconti, prima scrittrice giapponese dopo Kenzaburo Oe o Murakami Aruki: e, cioè, l'analisi dell'interpassività, della delega del piacere alla volontà altrui che connotava le aspirazioni feticiste e le frustrazioni sessuali della generazione dei giovani giapponesi. Scegliendo, invece, di avventurarsi in territori scientifici, a torto considerati talvolta una minaccia alla nostra immaginazione.

Nella sua narrativa il gesto più banale o la riflessione più inusuale assumono, dunque, spesso dimensioni insospettabili⁷⁸: per lei è come se gli esseri umani potessero mostrare la propria natura solo quando si bloccano, quando «sono avvinti da qualcosa di eccessivo», quando si sottraggono al morso del senso comune, perché distratti o smarriti da qualcosa che è venuta a mancare loro per sempre⁷⁹. Le caratteristiche che accomunano i suoi protagonisti sono perlopiù deformità e maniacalità: per far sì che si sentano come smascherati, li spinge verso situazioni-limite, e li pone di fronte alla questione della perdita: non si capisce se è solo un'impressione del lettore occidentale, ma oltre la soglia su cui sostano sembra esserci un disagio irrisolvibile, una dimensione diversa:

⁷⁸ Cfr., S. BRESSLER, *Petits oiseaux by Yôko Ogawa*, in «*Esprit*», No. 410 (12) (*Décembre* 2014), p. 152, Editions Esprit.

⁷⁹ Questo accade, significativamente, anche nella riscrittura della storia di *Cappuccetto Rosso* e più in generale in tutta la raccolta di fiabe intitolata *Otogibanashi no wasuremono (Lost and Found Fairy Tales)* con le illustrazioni di Kumiko Higami. Cfr. V. JOOSEN, G. LATHEY, *Grimms' Tales around the Globe. The Dynamics of Their International Reception*, Detroit (MI), Wayne State University Press, 2014.

Un tempo è esistito sicuramente qualcosa che adesso non c'è più. Ne è rimasta una traccia sottile. Nessuno ricorda che forma avesse. Penso che scrivere sia una maniera per poter svelare il passato. (...) Indugiare sulla soglia è una bella espressione. A chiunque può succedere di essere sul punto di crollare. Si può dire che nell'andare incontro alla morte ci si sgretoli poco a poco⁸⁰.

Le undici storie di cui è composta l'antologia *Vendetta*⁸¹, uscite in Giappone nel 1998, quando aveva trentasei anni, ruotano anch'esse intorno al tema della morte, pur essendo la morte tante volte qui già compiuta o distante o addirittura fuori scena: talvolta è un semplice accidente, talvolta una possibilità, un evento verosimile come un decesso per vecchiaia, talvolta ancora una tragedia insensata o un ricordo traumatico del passato che riemerge, qualcosa da cui i personaggi siano stati travolti, al di là del loro ruolo da protagonisti o da spettatori della vicenda narrata. Gli effetti della morte permangono comunque a lungo dentro i protagonisti di questi racconti, e influenzano profondamente le scelte che compiono, così come lo stile di vita che seguono da quel momento tragico in poi. Come altrove, ancor più nei racconti che nei romanzi, l'atto dello sgretolarsi coincide con il tempo della narrazione e da lettori siamo testimoni del loro indugiare su questo pericoloso crinale.

La data di pubblicazione di *Vendetta* è successiva a quella dei due racconti riuniti in *Una perfetta stanza di ospedale*⁸² (1989) e anche al romanzo breve *L'anulare* (1994), ma rispetto a questi sembrano un po' ripetitivi nei temi e meno penetranti nelle loro perversioni e storture, cioè meno inquietanti, disturbati, eccentrici, pur condividendo sia le

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ OGAWA Y., *Vendetta*, traduzione di Laura Testaverde, Milano, Il Saggiatore, 2016.

⁸² OGAWA Y., *Una perfetta stanza d'ospedale*, trad. di Massimiliano Matteri e Matake Yumiko, Milano, Adelphi, 2009.

argomentazioni sia i procedimenti narrativi tipici della sua produzione letteraria. Si ha la sensazione che la scrittrice giapponese abbia preferito muoversi per inquadrature cinematografiche, dove appunto si passa da un luogo, che è già un'introduzione, a una situazione nella quale l'orrore o il dolore si presenta solo alla fine, e anzi, più elegantemente arriva, più è stilizzato nel suo processo di avvicinamento, tanto più ci inquieta e ci disorienta.

Nella postfazione la stessa Ogawa li definisce «racconti di lutto», accezione che suona certamente più acconcia ed evocativa di «*dark tales*», affibbiata dai critici dei paesi anglofoni. Gli orditi narrativi che si dispiegano in *Vendetta* non somigliano a riti funebri in senso stretto; in realtà, il lutto cammina accanto ai protagonisti, talvolta restando in ombra altre volte in primo piano. Nel mondo ordinario in cui vivono i personaggi, irrompono d'improvviso oggetti e sentimenti inaspettati: può essere un'ossessione che destabilizza o un'esperienza straordinaria e fantastica o un ricordo doloroso, che spingono il più delle volte i protagonisti a commettere gesti di violenza, sempre carichi di connotazioni psicologiche.

Nel racconto d'apertura, *Pomeriggio in pasticceria*, una donna compra due fette di torta con le fragole per il compleanno del figlio morto; in *Benvenuti al Museo della tortura*, dove ogni strumento esposto deve necessariamente essere stato usato, l'anziano custode spiega a una giovane parrucchiera quale supplizio si può provocare con una semplice pinzetta da sopracciglia, invogliandola a verificare di persona; o ancora, in *La prova del cuore*, un artigiano del cuoio, con estrema cura e amore, confeziona a una cliente una borsa per contenerne il cuore, appoggiato sulla parte esterna del petto, dunque visibile; l'artigiano considera la borsa il proprio

capolavoro, ma, quando la cliente sceglie alla fine di operarsi per risistemare il cuore all'interno della cassa toracica, cercherà di prenderlo con delle forbici.

Anche in *Vendetta* alcuni oggetti si caricano di una qualità misteriosa: i pomodori fuoriusciti da un camion ribaltato e riversi sulla strada, come i kiwi abbandonati in un ufficio postale o le carote a forma di mano che crescono nel campo di una contadina, possiedono un'aura d'angoscia, custodiscono oscuri segreti che condizionano i protagonisti; tutto questo è tipico della narrativa della Ogawa, è anzi il motivo principale per cui è stata accostata allo stile del primo Murakami, con motivi surreali che all'improvviso prorompono dalla realtà: un'influenza peraltro sempre pubblicamente ammessa.

La strana natura ultraterrena delle cose nasce come reazione alla perfezione vetrosa dell'autocosciente società giapponese, ha spiegato il suo traduttore americano Stephen Snyder: in realtà, la fascinazione per l'oggetto straniante serve anche ad anestetizzare ogni risposta morale. Tale registro, la ricerca dell'eccentricità o dell'"inordinario", è qui poco sorprendente proprio perché ripetuto ovunque, ed è una formula che un po' la imprigiona come scrittrice; mentre davvero sorprende la Ogawa quando affronta il problema della necessità di trovare una convivenza con il dolore, un'altra delle chiavi dei racconti di *Vendetta*. La descrizione di una donna che sta piangendo, le cui lacrime hanno attraversato vent'anni prima di poter erompere, la narrazione di una passeggiata dolente nella metropoli di due adolescenti o l'immagine di una madre che s'infilava dentro un frigorifero per capire quello che ha provato il figlioletto intrappolato prima di morire diventano una sorta di indagine condotta con estrema pudicizia

sulle leggi, profonde, serie, della nostra personalissima gestione del dolore. E la Ogawa dà forma così a un garbato galateo, dimesso ma sofferto, che riguarda le lacrime, le emozioni trattenute, i silenzi numerosi, le incomprensioni che si instaurano tra i vari personaggi: un insieme che afferrisce proprio all'esercizio e alla cura, a volte nevrotica, a volte assurda, altre invece delicatissima, di ferite che non si rimarginano. Ogni singola storia in *Vendetta* è indipendente dalle altre, sebbene tutte siano accomunate dal filo conduttore improntato a una visione ancora shintoista, del trovarsi sul confine immediato tra vita e morte: ma la Ogawa collega queste storie una a una, le incastra come dei lego, infilando in un racconto, con una funzione assolutamente marginale, un dettaglio, un personaggio secondario, un piccolo evento che, però, nella storia seguente diventano il motore dell'azione; per cui alla fine nessun pezzo è irrelato, e pensiamo che tutti insieme potrebbero formare un romanzo, o almeno avrebbero potuto, perché i suoi meccanismi sono un po' ostentati, e la forma scopertamente manierata, da scrittrice forse a quel tempo ancora immatura. Quando, invece, i due registri della sovrarealtà e della descrizione del dolore si toccano, la Ogawa inscena il proprio ideale, ribadito più volte nella formula dell'«eccesso di assenza» o di privazione, cioè qualcosa che dovrebbe esistere ed è, invece, mancante nei suoi protagonisti, ed è questa mancanza che causa la loro caduta nell'eccesso, che li precipita appunto nei territori del distorto o del perverso.

Insistendo sul concetto di puro e impuro, di vita e di morte, i suoi racconti giocano e rivisitano lo shintoismo, ma da questa spiritualità emerge una certa affezione o malessere: «Paragonato alla meraviglia della legge divina, quanto il cuore umano può essere insicuro e fragile? Credo

che sia questo lo scarto alla base della crudeltà e dell'immoralità che scorrono nelle mie storie».

Ogni sua risposta, ci si ripete, è condensata in depurate e liminali battute, come se la sottrazione fosse per lei una condizione esistenziale prima che una scelta formale. Schiva e riservata, la Ogawa sembra riscoprire un ordine nella sospensione del discorso, nell'allusività che tradisce misteriosi significati di cui non intuivamo la presenza. Accade talvolta la stessa cosa nella sua narrativa, anche se la ricerca, la decodificazione del reale si risolve per i suoi personaggi in un scacco angoscioso: in loro si fa strada un senso di incompletezza che sembra allontanarli dalla normale interazione umana. Sentono di trovarsi all'interno di un contesto in cui quello che c'era un attimo prima appare ormai svanito e restano, così, prigionieri di questo sentire, di questo improvviso senso del distacco e della perdita. La questione centrale è tante volte il problema di gestire il dolore, di conviverci, che viene affrontato con estrema castigatezza ma attraversando leggi profonde. La ricerca della stramberia pulp è un po' il suo *Leitmotiv*, tato che alle volte si affida a stilemi un po' desueti, eccessivamente manierati; quando vi rinuncia, invece, la sua indagine è personalissima, soprattutto se tocca gli aspetti più pudichi, dimessi ma sofferiti, dell'esistenza; o quando emergono talvolta, in maniera nevrotica o assurda o delicatissima, una dissonanza, un dolore, una ferita che non si rimarginano.

L'idea della memoria come perdita, e il fallace tentativo di sottrarre al nulla le cose ritornano come invarianti in altre prove della Ogawa, i cui scenari sono spesso effimeri, ridotti in rovina, e dove quel che c'era prima

nella vita dei protagonisti appare svanito, per cui poi restano prigionieri di questo improvviso senso della mancanza.

Nel romanzo *L'anulare*⁸³, anch'esso breve anch'esso raffinato e inquietante, i ricordi, gli «esemplari» che vengono catalogati in perfetto ordine e poi rinchiusi nel sinistro laboratorio del signor Deshimaru, non possono essere ripresi indietro dai legittimi proprietari: la separazione avvenuta è definitiva, come accade appunto soltanto con la morte. Le tante assistenti che hanno preceduto la giovane protagonista, amputata della falange all'anulare sinistro, si sono anch'esse eclissate, quasi d'improvviso; forse, sono state seppellite come gli esemplari all'interno del laboratorio, rese pure, cristallizzate, finalmente perfette nel transito dalla vita alla morte. Pure qui c'è, dunque, una giovane donna alla deriva, che sembra aver atteso a lungo l'incontro particolare che le sta cambiando la vita⁸⁴, e a cui, proprio per questo, si abbandona senza riserve: la relazione amorosa che intreccia con il proprietario del laboratorio è di tipo sadomasochistico, in cui lei finisce per accettare la condizione di non libertà, attratta e ipnotizzata dalla dipendenza che dà il perturbante.

In questo «universo feticista, straniato, ossessivo» gli esemplari che vengono catalogati «non sono altro che brutti ricordi che i proprietari vogliono eliminare: piccoli funghi trovati sulle ceneri di una casa dopo un incendio che ha portato via l'intera famiglia della cliente, la melodia composta da un amante perduto»⁸⁵, o appunto l'anulare della narratrice, tranciato da una macchina quando lavorava in una fabbrica che produceva

⁸³ OGAWA Y., *L'anulare*, Milano, Adelphi, 2001.

⁸⁴ Cfr. S. FASQUELLE, *Le poids de la solitude*, in «Revue des Deux Mondes» (Septembre 2000), p. 178.

⁸⁵ KOIKE M., *Le temps des enfants*, in «Revue des Deux Mondes» (Septembre 1999), p. 166.

gazzose. L'ordine che soggiace a quest'operazione di salvataggio e di allontanamento da sé - «per quanto piccolo e insignificante sia un oggetto non bisogna mai trattarlo senza rispetto», ci viene ricordato – ha un che di minaccioso, di soffocante, perché ciascun oggetto è in grado di illuminare, grazie alla storia di cui è stato testimone e che custodisce come un segreto, la dolorosa condizione dell'esistenza.

Anche i due racconti di *Una perfetta stanza d'ospedale* sono costruiti come se fossero latori di un mistero, laddove il surreale gradualmente si immette nella trama finché questa non si scompone in un minaccioso agglomerato di ombre e allucinazioni. Come già per *L'anulare*, repulsione e penetrazione del senso delle cose sono assi tematici di entrambe le storie di *Una perfetta stanza d'ospedale* e, se nella prima una donna racconta l'assistenza in ospedale al fratello malato terminale, nella seconda è una figlia a narrare la separazione dalla madre demente, abbandonata in una casa di cura.

L'universo è quello della malattia, declinata come corpo che si devasta o esplorata nell'anzianità e nel disagio mentale, che viene registrata attraverso l'attenzione ossessiva per certi dettagli, per certi fotogrammi della memoria cristallizzati e inutilmente sottratti all'oblio, perché, come scriveva Wittgenstein, «in ogni percezione echeggia un pensiero». Nel racconto, l'orizzonte angoscioso, doloroso, dell'attesa della morte per l'io narrante che assiste il fratello ventunenne malato di cancro e condannato a non uscire più trova un rassicurante contraltare nella pulizia della camera e, in generale, nell'ossessione della purezza, argine di fronte al senso di minaccia che incombe, difesa dinanzi ai tanti segni che invece preannunciano l'imminenza della morte.

La circostanza che si possa morire in un luogo lindo e pulito è stranamente rassicurante per la narratrice; addirittura, nella semplicità ed essenzialità della stanza d'ospedale dove è ricoverato il fratello, lei recupera uno stato di calma, che è anche una forma di bellezza, di perfezione; stato che contrappone al disordine che regnava nella casa della loro madre malata mentale, e all'angoscia da cui era costantemente invasa. La sua ossessione riguarda pure l'organico, il mangiare: a un certo punto la protagonista contempla il marito alle tre di notte mentre sta mangiando, lo osserva disgustata intingere il coltello nella salsa, e le salse sono come intestini, come interiora, come ammassi, cumuli schifosi. È molto orientale questo disgusto per il mangiare, può credere e pensare il lettore occidentale. La Ogawa si sofferma anche sulle labbra: ci sono quelle della madre, sempre in movimento, che parlavano in continuazione, e ci sono quelle del marito, colte nell'atto del masticare: queste due fessure irrequiete che ciancicano, che schioccano la lingua, sono una parte vitale e, in quanto vitale, oltraggiosa, ributtante della vita, per la protagonista. In generale, in tutte le sue opere il cibo è una specie di spia, di minaccia e di veleno, e le scene in cui si consuma il cibo sono intrise di malizia:

L'atto del mangiare è istintivo e allo stesso tempo carnale. Per rivelare la cruda natura degli esseri umani basta raccontare questa azione. Quando cerco di descrivere con precisione un personaggio, spesso mi riesce facile facendolo mangiare⁸⁶.

In *Una perfetta stanza d'ospedale* la narratrice si lascia andare a riflessioni contro l'organico del mangiare, della sporcizia, dell'accumulo,

⁸⁶ Intervista a Ogawa Yoko, di S. TRIULZI, in «La Repubblica», op. cit.

del disordine, legato, come immagine e come ricordo, alla madre. Il cibo provoca l'idea del ripugnante, anzi, in un senso più ampio, è la vita stessa un grumo abbastanza repellente, tanto che si sofferma sull'uva e su come la mangia il fratello, una scena in cui tutto è ridotto alla perfezione dell'uva, che è anche l'unico cibo che non solo lui ma anche lei riesce ad accettare, perché, meno mangia, e meno sembra toccato dal disgusto della vita. Tolto l'inizio e il fatto che diventa un filo sottile, doloroso all'interno della narrazione, la malattia è vista come una cosa immobile e rarefatta, come l'aria sui binari all'orizzonte prima che il treno si appalesi: sembra che lei esalti nella morte e nel fratello che sta morendo una forma assoluta di pulizia. È come se la morte fosse un procedimento meravigliosamente organico di pulizia, come l'atto di levare, di seccare, di asciugare, di eliminare il caos; anzi, sembra veramente, la morte, una suprema grazia. Via via che si approssima la sua fine, il fratello diventa sempre più bello, sempre più risplendente; alla fine, è praticamente ridotto a una semplicità assoluta, all'essenza, come gli acini di uva che mangia; il suo corpo, fragile, delicato, si sta smaterializzando; le sue gambe, dice lei, sembrano come dei vetri soffiati. Lei che di fatto comincia a conoscere il fratello nel momento in cui va a ricoverarsi (prima, confessa, lo frequentava poco), narra quasi stupefatta dell'eleganza che tocca chi entra nell'ambito della morte: non chiunque, però, perché contrappone la morte raffinatissima, piena di grazia del fratello, a quella invece caotica e disordinata della madre, così come contrappone la pulita e perfetta stanza d'ospedale all'angoscia che le instillavano il caos e il disordine di una casa abitata da una folle, dove la mela marcisce e nessuno la butta e il dentifricio sta dove non dovrebbe.

Questa morte giovane sembrerebbe un'uscita dalla vita, un modo elegante di varcare quella soglia: il fratello diventa un ballerino, cioè esile, un saltimbanco, oppure un trapezista, come se dovesse essere leggero per andare in un'altra dimensione o bisognasse farsi sottile per poter trovare lo spiraglio attraverso cui passare. La protagonista è molto attratta da questa situazione: sembra che l'esperienza della malattia e della morte del fratello sia importantissima rispetto agli altri impegni, rispetto al lavoro: non vede l'ora di tornare in quella stanza, che è fatta tutta di diminuzione, di silenzio, di bianco, di ordine, di poche parole, con loro immobili a guardarsi seduti. Per lei è come assistere a un'esperienza fondamentale. Ciò non toglie che poi compaiano in tutto il racconto alcune continue crepe di dolore, perché in scena c'è comunque la morte.

Due immagini mi paiono profondamente evocative: la prima è quando il fratello è seduto sul letto, e piange: le lacrime gli scendono all'idea che non si sposerà mai, che quell'esperienza non gli è, semplicemente, riservata. La seconda è quando la protagonista, nel desiderio di tornare bambina prima di restare per sempre sola, si ritrova tra le braccia del medico, che lei collega con l'orfanotrofio, con l'idea di diventare orfani (e lui glielo farà notare). L'orfanità è una dimensione classica della vita, diventiamo tutti orfani o di un amico o di un fratello o di una sorella o di un padre o di una madre; e lei chiede come favore, in quella stanza d'ospedale perfetta, pulita, pura, di stare ferma immobile tra le braccia del medico, come una bambina o una neonata, e lui si toglie i vestiti e così fa anche lei.

È molto forte, come tema: la malattia come disfacimento del corpo può essere estremamente disturbante per il lettore, mentre per lei è tranquillizzante. Sembra di assistere a una cerimonia: così come c'è la cerimonia del tè nella tradizione giapponese, c'è anche la cerimonia della malattia e della morte. Quello che colpisce nella lettura è che, senza togliere il peso del dolore, come nel film di Takeshi Kitano *Hana-bi*, la relazione tra sano e malato è una relazione di silenzi, pudori, sottili discrezioni, nettamente differente rispetto alle manifestazioni tipiche della civiltà del Sud con l'urlo, le lacrime e lo stracciarsi le vesti delle prefiche. In termini sveviani, la vita è una forma di malattia, mentre la morte è la guarigione da questa malattia: se sei vivo, sei febbricitante, sei in un continuo eccesso di disordine e di entropia.

Il titolo stesso del racconto, *Una perfetta stanza di ospedale*, dà l'idea di assistere non a una semplice morte ma a una cerimonia della morte contrassegnata da pulizia, silenzio, ordine, concentrazione. In questo contesto l'ospedale ha qualcosa di diverso da come ce lo immaginiamo, è rassicurante, garantisce che tutto avvenga secondo il rituale, e questo mi pare estremamente giapponese: è come mettersi il kimono, come una suprema grazia e una suprema bellezza, come se ci fosse una disciplina nella morte, e il fratello stesse imparando questa disciplina, rispettandone il ritmo, l'ordine, la misura, la grazia. Leggere questa storia è come trovarsi dinanzi a una lezione altissima, però portata nella vita di tutti i giorni: perfino il medico alla fine smetterà di indossare il camice bianco e tornerà all'orfanotrofio; qui il medico confessa «io non guarisco», e dunque sembra più un sagrestano che un medico, un chierico che avverte, è colui che stabilisce grosso modo la durata della vita - «non andrà oltre i tredici mesi»

-, una sorta di cerimoniere che indica come devono essere i gesti; mentre il malato è un samurai a cui si insegna come si muore, perché non bisogna solo saper vivere, ma anche saper morire.

La Ogawa ha scritto un racconto esemplare in termini di tradizione, in cui il dolore, il pianto, il bisogno di consolazione avvengono all'interno di un cerimoniale molto bello, però senza eliminare o ignorare la portata dolorosa dell'evento della morte: come nell'arte giapponese, che è caratterizzata da due elementi, il vuoto e anche l'asimmetrico, cioè quella perfezione cercata e anelata e rappresentata è data anche da un certo culto dell'imperfetto, come se non fosse possibile la prima senza il secondo. Questa scrittrice giapponese è cresciuta in un'atmosfera shintoista e forse *Una perfetta stanza d'ospedale* è il suo lavoro più shintoista tra tutti, cioè religioso, dove la morte è presenza bella della vita, cosa per noi incomprensibile; ma non incomprensibile, ad esempio, nella tradizione del cristianesimo, dove è presente il concetto della bella morte come purificazione dell'anima, come il lasciare la propria eredità di parole agli amici, ai parenti, ai figli. Questo cerimoniale della fine della vita la nostra civiltà l'ha dimenticato: i nostri ospedali servono, al contrario, per annullarlo, per dare l'illusione talmente prolungata dell'esistenza che il discrimine della morte non lo si veda più, se non nel momento in cui si occuperanno di far sparire il cadavere.

Nel racconto della Ogawa la narratrice è in una dimensione postmoderna, recupera nell'anoressia un requisito mistico che è anche dato dal togliere peso al corpo, dall'asciugare l'elemento umido; qui l'umidità è data dal cibo, come detto, dall'attenzione alle componenti gastriche, alla

digestione, alla privazione; c'è quasi una contrapposizione chimica di tipo mistico tra il secco e l'umido, tra l'asciutto e il bagnato, tra il marcio e il sano. All'inizio, viene descritta la spalmatura del formaggio su un crostino nella speranza che il fratello malato possa mangiarlo, e invece lui lo vomita; non lo accetta più il suo corpo, che è ora abitato dalla purificazione della morte. Finché non arrivano a trovare la perfezione del chicco d'uva: lei va a cercare un'uva molto particolare, che sia anche bella da vedersi, e gli mette l'acino in bocca con due dita ma sempre con eleganza, anche se c'è un rimasuglio, laddove descrive i polpastrelli divenuti un pochino violacei, sporcatosi con l'uva: sembra veramente di assistere a una cerimonia shintoista. Che però la Ogawa cala in una sensibilità, come quella della protagonista, estremamente nevrotica, postmoderna: non c'è un elemento nostalgico o, se vogliamo, antropologico e folkloristico, cioè di rimpianto e di recupero di una certa tradizione, però tutta la vicenda della morte del fratello è immessa in un'eredità, che è l'eredità di come muore un samurai, di come muore un monaco buddhista o shintoista. La protagonista non entra in un ospedale, ma in un tempio, e la stanza piena di purezza dove dorme il fratello malato è una sorta di pronao.

L'elemento della cerimonia rende bello questo racconto, con tutto il peso della sofferenza che viene ritualizzata: lo è anche l'abbraccio del medico, assolutamente sacrale e non erotico: prima di diventare del tutto orfana, per un attimo con quell'abbraccio lei ritorna bambina e il medico, come un sacerdote, capisce subito la situazione né ne approfitta: questo rende la scena un po' irreali, come se fossero entrambi dentro un cerimoniale, come se avessero incrociato un cerimoniale che è presente, che esiste, e lo avessero recuperato per altre vie, cosa che in realtà ognuno

di noi fa nella vita, perché spesso abitiamo un mito senza sapere che stiamo entrando nel reticolo o nell'area sacra di un mito, come possono esserlo i grandi appuntamenti della vita, come può esserlo la morte o la paternità.

COMITATO EDITORIALE DIACRITICA EDIZIONI

Anna Oppido

Maria Panetta

Sebastiano Triulzi

«OFELIA»

Collana di critica letteraria e comparatistica

diretta da Sebastiano Triulzi

1. Maria PANETTA, *Croce fra critica e filologia*, 2018
2. Sebastiano TRIULZI, *Paure, oggetti magici e gesti d'amore. Percorsi critici da Herta Müller a Ogawa Yoko*, 2018

ISBN 978-88-31913-034

Opera diffusa in modalità *open access*.